Екатерина Попова Эванс

КУРС ЛЕКЦИЙ ПО ЗВУКОРЕЖИССУРЕ В КИНО

ВГИК
2017

Екатерина Попова Эванс

Курс лекций по звукорежиссуре в кино

«ВГИК»
2016

УДК 778.5.04.071:78
ББК 85.374

Попова Эванс Е. Д.

Курс лекций по звукорежиссуре в кино / Е. Д. Попова Эванс — «ВГИК», 2016

ISBN 978-5-87149-213-0

Курс авторских лекций по звукорежиссуре в кино, исследующих роль звука в создании художественной структуры фильма.Книга ориентирована в основном на студентов режиссерского факультета (режиссеров и звукорежиссеров), но будет интересна и познавательна для всех, интересующихся вопросами звука в кинематографе.

УДК 778.5.04.071:78
ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-213-0

© Попова Эванс Е. Д., 2016
© ВГИК, 2016

Содержание

От автора 6
Глава 1 Сценарий 7
Глава 2 15
Стилистика фильма и его звуковое решение в режиссерской разработке 15
Конструкция звукового ряда фильма в режиссерской разработке 18
Раскадровка фильма и звукозрительный образ 23
Крупный план в раскадровках и звуковом решении кинофильма 26
Использование крупноплановых фактур в звукооформлении 28
Многоканальные стереофонические системы и раскадровка фильма 32
Возможность увеличения объема информации за счет звука в режиссерской разработке. Источник звука в кадре и за кадром 34
Запись музыки для съемок под фонограмму в подготовительном периоде 37
Глава 3 39
Конец ознакомительного фрагмента. 44

Екатерина Попова Эванс
Курс лекций по звукорежиссуре в кино

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова

Рецензенты:
Н.И. Нусинова, доктор искусствоведения, ведущий сотрудник НИИКа
О. Д. Иоселиани, кинорежиссер

От автора

Цель этой работы – анализ возникновения и осуществления звукового образа кинофильма, позволяющий осмыслить и систематизировать возможности и принципы работы над звуком в кино. Отобранные фрагменты фильмов интересны по многим компонентам, составляющим основу звукового оформления. Это отрывки из фильмов известных и всеми любимых, имеющих высокие награды. Кроме того, в процессе отбора особую роль сыграли новые тенденции в эстетике звука в кино, возникшие с приходом цифровой техники и все больше усиливающиеся.

То, что мы слышим в этих кинокартинах (музыка, речь, шумы) не иллюстрирует происходящее, но имеет продуманную и четкую конструкцию, подчиненную авторскому замыслу. Стилистика звука неотъемлема от стиля кинофильма. Ритм, чередование тихих и громких эпизодов, вся звуковая атмосфера органично связана с изображением. Для авторов, создателей этих картин, замысел звукового решения возникал одновременно с изобразительным. Работа над звуком шла за авторской мыслью, начиная со сценария, затем в подготовительном периоде, на съемках, в процессе монтажа и финальных тонировочных работ по звукооформлению. Анализ отобранных фильмов следует в том же порядке. При разборе конкретных фрагментов я указываю их примерный метраж.

Сердечно благодарю за помощь в работе над этой книгой: Елену Анатольевну Русинову, Наталью Ильиничну

Нусинову, моих бывших студентов, а ныне звукорежиссеров Екатерину Решетникову, Юлию Глухову и Маргариту Басенко, а также моих близких, Марию Ивановну и Василия Викторовича Лежепёковых, и Александра Ивановича Попова.

Глава 1 Сценарий

Так **сложилось** в кинематографе, что все фильмы, в которых звуковой образ зарождался одновременно со сценарным замыслом, поставлены выдающимися режиссерами, являющимися и авторами этих сценариев. Таких режиссеров немного. Приведем некоторые примеры.

Федерико Феллини «И корабль плывет»

Эпизод «Знакомство с персонажами». 0.00.50-0.11.08

В тишине на черном фоне показывается логотип компании «Янус фильме», затем появляется крупный желтый титр «Гомон» в сопровождении музыкальной «шапки». Потом снова в тишине на красном фоне титры, представляющие других участников, продюсировавших фильм.

Возникает четкий ясный звук проектора, и в рамке с виньетками на красном фоне – написанный белыми буквами титр:

Фильм Федерико Феллини
«И корабль плывет»

Италия. На экране черно-белое изображение, стилизованное под немое кино. Огромный пароход, стоящий у причала, оживленная толпа. Костюмы, реквизит – все начала прошлого века. Подъезжают экипажи, автомобили, идет погрузка. Можно сказать, что звука нет. Лишь стрекотание проектора, идущее с экрана, обозначает присутствие звуковой дорожки в фильме.

В эпизоде множество персонажей. Их живые и слегка утрированные манеры вызывают улыбку. Костюмы органичны, красивы и стильны. Кроме того, изображение несколько ускорено, насыщено информацией и множеством забавных деталей. Мы смотрим немое кино начала двадцатого века, и стрекотание проектора как бы доносится из будки. Черно-белое изображение и «немой» звук помогают зрителю сосредоточиться на происходящем.

Постепенно и выборочно по воле автора фильма возникает звуковая атмосфера порта, негромко, сквозь стрекот проектора. Звуки, из которых она состоит, непредсказуемы и соответствуют изображению лишь отчасти. Возникает ощущение абсурда и шутки в происходящем на экране. Таково начало фильма, полного иронии Федерико Феллини.

Мы слышим голоса толпы, низкий гул парохода, скрип подъемного крана и шум прибоя. Дамы и господа, выходящие из экипажей, – персонажи этого фильма, знаменитости оперной сцены, прибывшие в порт, чтобы отплыть на корабле. Не слышно, как они здороваются, разговаривают, общаются. Не слышно и шагов, зато доносится пыхтение небольшого паровоза у причала. Крупный план человека, обращающегося к зрителям с беззвучно открывающимся ртом, идут субтитры. Человек на экране – синьор Орландо. Он говорит, что как журналист послан сопровождать корабль, чтобы сделать репортаж об интересных событиях во время плавания. Рядом стоит человек и крутит ручку кинокамеры, раздается ее шелест, скрип лебедки, гудки.

На причале играет небольшой оркестр пожарников, но исполняемой ими музыки зрителю не слышно.

Появляется катафалк в сопровождении распорядителя. Вступает рояль, исполняющий отрывок из «Маленькой торжественной мессы» Россини. Звучит только рояль в полной тишине, в то же время пожарники дуют в свои духовые медные инструменты.

Катафалк останавливается. Выносят урну с прахом. Музыка заканчивается, распорядитель начинает говорить. Мы слышим его голос. Фоном звучит высокий ветер и гул корабля.

Речь распорядителя посвящена усопшей – великой оперной певице Эдмеа Тетуа, которая завещала развеять свой прах над морем близ ее родного острова Зримо.

Распорядитель передает урну капитану, который поднимает прах усопшей на корабль. Высокий тихий звук ветра сопутствует его четким шагам по узкому металлическому трапу. Ветер высокой фактуры будет сопровождать все события, происходящие на палубе корабля.

Изображение постепенно становится цветным. Появляется дирижер. Он поднимает указательный палец – звучат аккорды рояля, вступает хор и симфонический оркестр, которого на причале нет. Поют персонажи, прибывшие в автомобилях и экипажах, и все присутствующие на причале.

Трагично и торжественно звучит в исполнении хора и оркестра тема судьбы из оперы Джузеппе Верди «Сила судьбы». Все очень серьезны. Слышно, как свистит ветер. В такт с ритмом музыки отплывающие поднимаются на корабль.

Возникает красивейшая мелодия: лирическая тема из этой же оперы. Корабль отплывает. Вступает хор. Поют офицеры и матросы на палубе, поют все, кто остался на причале. Фортепиано, оркестр, сольное пение и хор будут еще не раз звучать в фильме.

Звуковое решение определено автором фильма с начальных кадров. Оно абсолютно условно и лишено иллюстративности. Свобода обращения со звуком, заданная автором, помогает зрителю принять непривычный жанр фильма, где столько абсурдного. Носорог в трюме, гигантское чрево корабля – его машинное отделение, – необычный и чудовищный вид австрийского крейсера впечатляет, но воспринимается совершенно естественно. Остановимся на эпизоде в чреве корабля, интересном нам по звуку.

Эпизод «Чрево корабля». 0.44.31-0.48.22

Машинное отделение – гигантский, фантастический, полутемный объем в красных и желтых отсветах от огромной топки, поглощающей уголь. Стук лопат, страшный гул и треск пламени. Голосов рабочих почти не слышно. Все тонет в общем шуме, давящем на уши. Наверху, на мостках появляется группа нарядных дам и мужчин. Они были на причале среди отплывающих – это известные оперные певцы. Впереди мужчина с черными усами. За ним две дамы в шляпах и мужчина в белых брюках. Элегантная дама, одетая в серебряное платье и серебристые меха, медленно идет, опираясь на руку молодого человека. Это прима оперного театра – госпожа Куффари. Матросы аплодируют, просят ее спеть. Она удивлена и не решается.

В грохоте машинного отделения возникает звук голоса, красивый баритон, мужчина с усами, выступив вперед, исполняет две фразы из, видимо, знакомой всем оперы. На его лице широкая, победоносная улыбка. Огромный успех. Куффари не скрывает возмущения. Еще три фразы, пробиваясь сквозь адский шум, исполняет прекрасный тенор – мужчина в белых брюках. Баритон с усами, подняв руки, с полным дыханием, поет очень громко свои две фразы. Аплодисменты и крики «браво». Женщина в черной шляпе, быстро и тяжело задышав, вступает еще с одной фразой. За ней – женщина в соломенной шляпе, которая от напряжения визжит. Наконец, Куффари удается пробиться сквозь гул машинного отделения и крики рабочих. Стоя очень прямо, с высоко поднятой головой, очень красиво и ясно она вступает арией Виолетты из «Травиаты». Но на второй фразе с очаровательной улыбкой ее снова перебивает баритон «Сердцем красавицы» из оперы «Риголетто». Дав ему пропеть первый куплет, вступает тенор в белых брюках. Припев они исполняют вместе, заканчивая его с Куффари. Последнюю фразу повторяют все по очереди, каждый берет ее насколько может выше, стараясь изо всех сил.

Их связки напряжены до предела, рты широко открыты. Невозможно описать все оттенки чувств, которые выражают лица. Зависть, торжество, несчастье, злоба, самодовольство заключены в огромных усилиях этих людей победить шум топки корабля и друг друга. Наступает момент истины, все чрезвычайно серьезно. Сейчас станет ясно, чей голос сильнее и лучше.

Это война амбиций, соревнование честолюбий. Лицо примы страшно напряжено, она собирает все силы, – ее яркий, мощный голос звучит, вплетаясь в грохот и существуя над ним. Она победила.

Аплодисменты, улыбки, – это была шутка. Голоса поющих, сменяющие друг друга, соревнующиеся по силе звука с грохотом машинного отделения – так было остроумно задумано режиссером Феллини в сценарии и мастерски осуществлено в его замечательном фильме. Эпизод, вместивший целую бурю эмоций и страстей, нашел свое продолжение в сцене с курицей.

Эпизод «Курица». 0.59.54-1.03.12

Камбуз. Кухонная суета. В клетках кудахчущая и гогочущая птица. Шаги поваров и слуг, стук ножей и посуды, кипящие кастрюли и шипящие сковородки, – такова звуковая атмосфера этой части корабля.

Входит один из певцов: крупный, мрачный человек, одетый в косоворотку, русский. Его не было на концерте в машинном отделении. Русский требует живую курицу. Он сажает ее на стол и садится напротив. Несколько мгновений они смотрят друг на друга. Неожиданно он издает мощный низкий звук. Это «до» нижней октавы. У певца огромный голос, бас профундо.

Курица замирает и закрывает глаза. Голос звучит все громче и ниже, поглощая остальные звуки, повисая в мертвой тишине. Курица неподвижна – она спит. Все замерли. Голос обрывается, и мы остаемся в этой тишине, как будто оглохнув. Кто-то падает в обморок. Постепенно возникает общее движение и возвращается шум кухонной суеты. Курица просыпается. Маэстро улыбается. Его амбиции удовлетворены.

Этот короткий эпизод возник в сценарии вместе с его звуковым решением, лаконично и ярко раскрывающим характер персонажа.

Обратимся к другому фильму великого режиссера.

Федерико Феллини «Джинджер и Фред»

Эпизоды «Джинджер приезжает» 00.05.05–00.10.31, «Джинджер и Фред» 00.34.28–00.35.35, «Вестибюль 2» 00.36.44–00.37.51, «Финал» 01.50.02–01.55.11

80-ые годы 20-го века. Идут приготовления к съемкам телепрограммы о забытых артистах. Репетиции, просмотры видеозаписей, прослушивание фонограмм, команды из динамиков, телевизионные передачи, телефонные разговоры, непрерывное общение, многочисленные интервью. Таково зрительное и звуковое пространство, в котором оказываются зрители. Огромное количество персонажей находится в движении.

Приезжают все новые участники фестиваля, среди которых Амелия Бонетти (Джинджер). Она приглашена на телевидение, так как в тридцатых годах много лет танцевала в паре с Пиппо Боттичелла – танцором-чечеточником. Амелия и Пиппо были блестящими танцорами и выступали в манере Джинджер Роджерс и Фреда Астера, за что на эстраде получили прозвища Джинджер и Фред. Для телепередачи они должны исполнить свой самый известный в прошлом танец.

Теперь Джинджер – худенькая, скромная старушка с обаятельной улыбкой Джульетты Мазины. Облик и манеры Джинджер из другого времени, ее не замечают и не узнают, она не вписывается в возбужденную, пошлую атмосферу телевидения. Джинджер ждет Пиппо Боттичелла. «Вы не знаете, Пиппо приехал?» – вопрос, который она задает постоянно, и на который ответить никто не может. Его тоже никто не знает и не помнит.

Сквозь насыщенную, пеструю и шумную атмосферу телешоу мы не сразу различаем очень тихую, далекую, нежную мелодию, пробивающуюся через плотный фон, – это музыка Нино Рота, стилизованная под 30-ые годы. Она воспринимается как звучащая из динамиков, издалека. Мелодия постоянно повторяется, создавая удивительно лиричное настроение и рас-

ширяя звуковой объем фильма. Джинджер прислушивается и, наконец, спрашивает: «Почему проигрывают нашу музыку?» Ей отвечают, что готовят фонограмму для нее и Пиппо.

Мелодия, звучащая постоянно на протяжении фильма едва различима для уха. Она не надоедает и, вместе с тем, организует звуковое решение фильма, поддерживая ностальгическое и печальное настроение. «Почему проигрывают нашу музыку?» – эта фраза говорит нам о том, что уже в сценарии Феллини определил мелодии Джинджер и Фреда сопровождать фильм. Очень тихая, немного печальная, она звучит, напоминая о прошлом, чтобы в финале, во время их выступления зритель услышал ее, уже такую знакомую и привычную, совершенно по-новому.

Звучащая ярко и мощно, музыка Джинджер и Фреда дает им силы продержаться до конца, оказывая на зрителя сильное, эмоциональное воздействие. Мы же еще раз убеждаемся в том, как прекрасно владел Федерико Феллини звуковым рядом, подчиняя его своей авторской идее.

Андрей Тарковский «Андрей Рублев»

Эпизод «Колокол». 1.15.25-1.22.50

В эпическом произведении «Андрей Рублев» мы остановимся на новелле «Колокол» не только потому, что она имеет прямое отношение к звуку. Нас интересует звуковое решение центрального эпизода новеллы – первый удар только что отлитого колокола. Для православного человека это было огромным событием. Создатель колокола, совсем юный, почти мальчик, раскачивает огромный гудящий язык. Толпа постепенно замолкает, замерев в ожидании. Молчит князь и его окружение. Амплитуда постепенно нарастает. Приближается мгновение, когда станет ясно, насколько хорош колокол. В общем молчании, подчеркивая нависшую тишину, слышно, как спокойно и негромко разговаривают два иностранца (итальянцы, сопровождающие князя). Поражает, как блестяще придумал Тарковский этих двоих, чтобы завели они свой разговор, невозможный для русского человека в такую минуту. Они возникли в сценарии, чтобы дать возможность режиссеру продлить паузу напряженного ожидания первого удара, заполнив ее чуждой, непонятной зрителю речью. Наконец, они замолкают, и на мгновенье возникает мертвая тишина, в которой раздается удар – мощный и яркий.

Андрей Тарковский «Зеркало»

Фильм «Зеркало» – воспоминания детства, сохранившиеся в памяти взрослого человека и рассказанные автором образно и живо. Чувства и эмоции мальчика и других персонажей фильма так ярки и понятны, что исчезает их отдаленность во времени, приближая нас к этим неизвестным нам людям. Изображение неразрывно связано со звуковым образом фильма, и эта связь настолько продумана и выстроена, что воспринимается как единое живое целое. Остановимся на некоторых эпизодах, которые режиссер, работая над сценарием, скорее всего, задумывал в их звуковом воплощении. Названия эпизодов условны и совсем не определяют глубины заложенного в них содержания. *Эпизод «Гости». 0.43.56-0.48.55*

Все эпизоды фильма «Зеркало» – это ожившие картины из воспоминаний героя фильма, из рассказов, которые он слышал, или из документальных кадров, включенных в фильм. Реальны все люди и события, оставшиеся в памяти ребенка и рассказанные нам автором. Этот эпизод, скорее всего, исключение.

Просторная старая квартира, в которой они с матерью жили прежде и которая нам знакома по другим эпизодам. Мать только что ушла. Тихо, издали звучит хор и оркестр. Пожилая, худенькая женщина, неведомым образом возникшая, сидит за старинным столиком. Тут же присутствует домработница, наливающая ей чай. Игнат читает по просьбе гостьи письма Пушкина к Чаадаеву. Женщина слушает очень внимательно. Звонок в дверь.

Мальчик останавливается. Он смотрит на входную дверь. «Иди, открой», – говорит женщина. На лестничной клетке стоит старушка, которая, постояв, уходит, сказав, что не туда попала. Игнат относит книгу на место и возвращается – женщины и домработницы нет. Они исчезли так же незаметно, как появились.

Приходит мысль, что эти люди – плод фантазии ребенка. Но на полированном столе остался влажный след от чашки. Абсолютно реальный. След быстро испаряется на глазах мальчика, и его исчезновение сопровождается нарастанием музыки: хора и большого симфонического оркестра. Музыка обрывается кодой. В тишине, длящейся несколько секунд, след исчезает.

Мощный музыкальный акцент, написанный композитором Эдуардом Артемьевым для испаряющегося следа от чашки, и сам след – финальная точка в эпизоде, выражающая смысл всей сцены. Яркий звуковой образ в спокойной и тихой, немного странной сцене говорит нам о том, как на самом деле были реальны и дороги сердцу мальчика люди, оставшиеся в его памяти. Мы же еще раз видим, с каким мастерством и талантом использовал Тарковский синтез звукового и зрительного образов в кино для осуществления своего замысла.

Эпизод «Продажа сережек». 1.17.25-1.24.24

Это щемящий и яркий эпизод детства, каким увидел его Тарковский в своем фильме.

Во время эвакуации мать приводит Игната в дом, где пытается продать сережки. Матери становится дурно от голода. Хозяйка дома предлагает ей зарезать петуха. Она не в силах этого сделать. Все просто, никакого нажима и мало текста.

Мальчик сидит один в малоосвещенной комнате бревенчатого дома. Очень крупный план керосиновой лампы, которая гаснет, и фитиль громко, мягко и низко пфукает. Входит хозяйка, спрашивает: «Погасла? Почему вы сидите в темноте?». Казалось бы, какая связь между фитилем и матерью, такой одинокой и незащищенной, стоящей перед благополучной и довольной собой женщиной?

Обычно, гаснущий фитиль керосиновой лампы почти не слышен и, во всяком случае, неинтересен, ничего общего не имеет с тем, что мы услышали. Звуковое решение эпизода, как и всего фильма, очень точно, объемно и красиво. Мягкий, очень низкий и, вместе с тем, ясный звук гаснувшего фитиля подчеркнул паузу ожидания в чуждом мальчику доме. Этот звук запомнился ему, как и ощущение несчастья голодных, беспомощных людей. И мы воспринимаем этот образ, мастерски воплощенный в фильме, так же остро.

Георгий Данелия «Кин-дза-дза!». Премия «Ника» за звук в 1986 году

Эпизод «Пепелац. В пустыне». 0.06.00-0.19.50

На этой картине я работала, начиная с подготовительного периода до самого конца производства, закончив финальной перезаписью. Первая же встреча с Георгием Николаевичем Данелия показала мне, насколько полно и ярко сложился для него звуковой образ фильма во время работы над сценарием, прочитав который, я подумала об очень модной в то время электронной музыке и о неких странных звуках. «Странных звуков и электроники не должно быть. Все звуки совершенно реальны», – сказал

Данелия. «Но звуков этих кораблей не существует и их двигателей тоже». «Делайте из чего хотите. Вы видели эскизы «Пепелаца»? Это замечательный ржавый корабль. Неважно, что он будет сделан из фанеры. Я хочу иметь на нашей планете новую реальность, именно реальность, без всякой синтетики. Полная тишина и никаких странных звуков». «Что же будет звучать тогда? Шаги по песку почти не слышны. Текста мало. Чем же заполнить эту новую реальность?». «А колокольчики? Вы читали сценарий? У них же в носу колокольчики! При каждом движении они звенят. Корабли должны ржаво скрипеть, и будет звучать тихая, немного печальная музыка Канчели. Ну, может быть, иногда ветер, очень ненавязчиво. Вот и все». Я

поняла, что Георгий Николаевич весь существует уже в этой реальности, в которую мне еще предстояло войти.

Синтезатор, который я считала необходимым для работы на этой картине, я получила, но электронных звуков из него не извлекала. Сверлильные и режущие станки, моторы старых машин, строительная техника и специально записанные скрипы – вот что с помощью синтезатора стало основой шумов, как их теперь называют, «эффектов» в картине «Кин-дза-дза!». Эти фактуры нужно было менять по скорости и тембру, чтобы отождествить со взлетами, полетами и посадками чудных, ржавых, старых кораблей. Кроме того, я должна была иметь варианты звучания «мотора Пепелаца», один из которых сможет пробиться в тот мир, в котором существовал режиссер Данелия, автор и создатель «новой реальности».

Работа эта была интересна, кропотлива и необозрима, и ею я занималась с начала подготовительного периода и почти до самого окончания производства. Так постепенно и сложился звуковой образ фильма, став ему родным.

Тихо и нежно звенели колокольчики в носах у наших любимых всеми героев, звучала замечательная, немного печальная музыка Канчели и ржавые скрипы старого корабля «Пепелаца» с мотором, сделанным из стонущих ударов «бабы», забивающей сваи на стройке. Это был мир, задуманный и осуществленный сценаристом и режиссером Георгием Данелия, абсурдный и тоскливый, смешной и печальный и, вместе с тем, такой понятный и близкий. Звук колокольчиков подчеркивал тишину, и иногда был слышен ветер, записанный в пустыне Каракумы.

Френсис Форд Коппола «Крестный отец»

Эпизод «Майкл в больнице». 0.52.50-0.58.25

На дона Корлеоне совершено покушение, и теперь, тяжело раненный, он в больнице под охраной. Получив сообщение о готовящемся втором покушении, Майкл поздно вечером приезжает к отцу.

Мы видим, как к больнице подъезжает автомобиль, выходит Майкл и стремительно направляется к входу. Охраны нет. Он быстро поднимается по лестнице, идет по пустому коридору. Звучит тихая, зловещая музыка и гулко раздаются шаги Майкла в пустом помещении. Постепенно мы начинаем различать звук далекого голоса, повторяющего одно слово: «Tonight». Майкл идет на этот звук, постепенно приближающийся.

Наконец, можно узнать голос Фрэнка Синатры, это пластинка, которую заело, и никто ее не останавливает. А это значит, что нет никого не только поблизости, но и вообще в этом помещении. Дон Корлеоне один, без охраны, и некому ему помочь. Мы понимаем это вместе с Майклом, который срывается с места и бежит в палату отца, не зная, что с ним. Голос, одно слово, звучащее в тишине, является ключом к эпизоду, неся в себе тревогу и информацию об опасности, угрожающей дону Корлеоне.

Эпизод «Майкл в ресторане». 1.12.24-1.17.02

Дон Корлеоне в тяжелом состоянии и отстранился от дел. Решено, что Солоццо и Макклоски, которые стоят за покушением, необходимо убрать. Майкл берет это на себя.

Война между кланами идет не на жизнь, а на смерть из-за наркобизнеса, к которому пытаются привлечь семью Корлеоне.

Майкл в ресторане на переговорах с Солоццо и Макклоски. Обыскав его, они заказывают еду, не зная, в отличие от зрителя, что пистолет спрятан в туалете. Просят принести дорогое вино, название которого нам неизвестно. Официант обязан открыть бутылку в их присутствии. Мы видим бутылку и пробку, которую он медленно вывинчивает штопором. В паузе, возникшей в разговоре людей, готовых убить друг друга в любую секунду, преувеличенно ясно слышен тихий скрип пробки.

Таким мы увидели этот эпизод, один из лучших в фильме, и таким он был задуман автором в сценарии. И мизансцена, и персонажи, и то, как распределен диалог во времени, все сошлось в паузе со скрипом пробки, который на самом деле не мог быть услышанным. Он нужен был режиссеру, чтобы зритель почувствовал, насколько напряжены нервы у всех.

Один маленький скрип использовал Френсис Форд Коппола вместо, например, тревожной музыки или истерических криков персонажей. Всеми этими средствами режиссер владеет мастерски и чрезвычайно экономно. Об этом говорит звуковое решение любого его фильма. Такой высокий уровень работы со звуком встречается нечасто, как и тонкое плетение всех компонентов канвы фильма, которое только и могло поднять фильм о мафии до явления в кинематографе.

Отар Иоселиани «Жил певчий дрозд»

Эпизоды «Пролог + Театр» 00.00.49–00.05.19, «Ночь» 00.11.03–00.18.36, «Репетиция» 00.21.53–00.24.43, «Часовая мастерская» 00.28.05–00.31.31, «Театр. Вечер» 0.52.14-0.54.40, «Театр. Аплодисменты» 00.56.15–00.58.32, «Ночь» 01.10.32–01.17.44

Первый эпизод фильма – пейзаж с водопадом в городском парке. Сквозь грохот воды и шум города мы слышим тихую скрипку, звучит нежная мелодия, которая обрывается. Молодой человек, задумавшись, сидит в траве с карандашом и нотами. Мелодия снова начинает слабо звучать в исполнении флейты и замолкает, накрытая шумом города, – это пролог фильма.

Экранное время фильма – полтора часа – вмещает в себя чуть больше суток, в течение которых Гия два раза подвергается опасности и погибает, на первый взгляд, случайно.

Эти сутки начинаются вечером сценой в театре. Гия вбегает в фойе, где его привычно ждут с пиджаком, манишкой, манжетами и бабочкой. Он просит девушку подождать его, и по всему видно, что в театре все к такому уже привыкли. Идет опера, она приближается к финалу. Гия бежит по лестнице, на ходу переодеваясь, и дальше, к оркестровой яме, берет палочки. Гром литавр завершает оперу, раздаются аплодисменты, все кланяются. Гия радостно улыбается. Оркестранты облегченно вздыхают. Дирижер недоволен.

И снова театр: девушки, друзья, привычно позднее возвращение домой, где его всегда ждет мать. Гия спит, слышны звуки города, далекое пение. Возникает тихий звук флейты, и та же мелодия обрывается гудком проходящего поезда на плане темного окна.

Громко тикает будильник, окно светлеет. Времени для мелодии у Гии опять не хватило, и выспаться он тоже не смог. Гия дома, но поработать ему не удается, он постоянно отвлекается. Слышен громкий женский голос: «Агладзе здесь живет?» – приехала молодая пара, люди, которых он не знает и которых прислал какой-то знакомый немного пожить, они хотят посмотреть Тбилиси.

Время не принадлежит нашему герою. Он с готовностью отдает его товарищам, подругам, детям, старикам, случайным людям. Такой чудак, жизнь которого проходит без видимой пользы.

В оперный театр, где он играет на литаврах, он почти всегда опаздывает. За что дирижер выгоняет его с репетиции и ставит вопрос об увольнении.

День продолжается множеством небольших эпизодов, радостных и не очень, смешных и серьезных, наполненных звуками города, музыкой, радио, пением, голосами – всем, что может звучать на улицах и в квартирах. Он успевает побывать у друга в больнице, у знакомых в институте, в консерватории, в бане и еще во множестве мест.

В часовой мастерской Гия прибивает гвоздь для кепки друга рядом со столом, где тот чинит часы, все заняты делом и приносят людям пользу.

Вечером в театре балет, звучит увертюра. Исполнив свою партию и одолжив у приятеля галстук, Гия тихо уходит, чтобы побывать на именинах тети и успеть вернуться, чтобы сыграть на литаврах в финале. Снова аплодисменты, удивление оркестрантов, облегченная

улыбка дирижера. А затем опять друзья, посиделки, девушки и позднее возвращение домой. Та же лиричная мелодия звучит, пока герой спит, и вновь обрывается. Громкий звон и тиканье будильника утром. Гия выходит из дома, быстро идет, здороваясь на ходу, оборачивается, чтобы улыбнуться девушкам, и попадает под машину. Звучит знакомая нам мелодия.

Финал фильма. Часовщик входит в мастерскую, вешает кепку на гвоздь, прибитый главным героем, и садится за работу. Крупный план часового механизма, который оживает под руками мастера. Крутятся зубчатые шестеренки, издавая негромкий и ясный звук, сквозь который слышен спокойный разговор двух мужчин об урожае на огороде. Нет больше Гии, прожившего свою жизнь без пользы, и время продолжается, но почему-то грустно…

Роберто Бениньи «Тигр и Снег»

Эпизоды «Виттория 1» 0.41.47-0.51.40, «Виттория 2» 0.58.42-1.03.36

Два часа экранного времени фильма «Тигр и Снег» пролетают незаметно, оставляя чувство благодарности его автору и режиссеру Роберто Бениньи. Грустный и смешной, очень теплый и тонкий, без перестрелок, простой и сложный, фильм дает зрителю надежду, что могут быть в нашей жизни невероятные, благородные и героические люди, способные на большую любовь. Герой фильма Аттилио – именно такой персонаж. Непредсказуемость ситуаций, мгновенные переходы во времени и месте от трагичного к смешному, от абсурда и мечты к реальности – все это делает фильм современным по форме.

Необычно, очень красиво и объемно звучание фильма. Не сразу осознаешь, что главной составляющей звукового ряда является голос Бениньи, вернее, голос непрерывно говорящего Аттилио – героя фильма. Его высокий, чистый, гибкий голос, невероятное разнообразие интонаций и громкости, быстрота и четкость речи на редкость органично и естественного заполняют собой фильм.

Голос звучит громко и гулко в больнице пустого осажденного Багдада и приглушенно, тихо в маленьком закутке коридора больницы, где лежит умирающая Виттория. Мы слышим непрекращающийся, звонкий, яростный крик арестованного американцами Аттилио, требующего выпустить его из лагеря, и тихий, глуховатый разговор с верблюдом в пустыне, поглощающей любые отражения.

Постоянно изменяющийся акустический объем звучания голоса органично подчеркивает разнообразие пространства фильма. Редкие паузы в речи Аттилио заполняют голоса других персонажей фильма – людей, к которым он обращается за помощью, чтобы спасти Витторию. Она приехала в Ирак в качестве журналистки. Именно ради нее Аттилио чудом добрался до Багдада. Он постоянно разговаривает с врачами и с ней, лежащей без сознания.

Его голос звучит то тихо и нежно, то громко и весело, пытаясь поддержать едва теплящуюся жизнь. Для нее он бежит по городу в поисках лекарств, громко разговаривая сам с собой, чтобы не впасть в отчаяние. Человеческая речь, выразительная и теплая, является звуковым решением фильма, и таким его задумал автор, работая над сценарием.

Глава 2
Подготовительный период. Режиссерская разработка

Стилистика фильма и его звуковое решение в режиссерской разработке

Безусловно, авторы фильмов, которые упомянуты в предыдущей главе, так же, как и авторы и режиссеры любого значительного кинофильма, при работе над сценарием представляли стилистику своих фильмов не только в изображении, но и в звуке. В подготовительном периоде разрабатывался не только зрительный образ, но и звуковое решение, неразрывно связанное со стилем и конструкцией фильма. Наполнение кадра людьми, животными, любым транспортом, движение камеры – все определяется в режиссерском сценарии, на основе которого происходит работа над сметой фильма. Учитывается необходимая для киносъемки техника.

Попробуем проанализировать, какое отношение все это имеет к звуку на примере некоторых кинокартин.

Андрей Тарковский «Зеркало»

Эпизод «Порыв ветра». 0.09.09-0.10.18

Ветер возникает вдалеке в поле и быстро приближается к зрителю. Мы видим, как ветер прижимает колосья, но в звуке еще тишина, подчеркнутая далеким лаем собаки. Возникает легкий гул, усиливающийся по мере того, как ветер двигается к нам, все больше пригибая стебли, как бы причесывая поле. На крупном плане, негромко зашелестев, затрепетали листья рядом с молодой женщиной, сидящей на изгороди лицом к полю, и мы, так же как она, ощущаем нарастание ветра только в звуке.

Шелест усилился, ветки и листья вокруг нее пришли в движение. Оставив поле, ветер промчался мимо. Успокоились кусты и деревья около женщины, все затихло.

Ветер снова возник в поле, прошелестев мимо нее чуть слабее, чтобы, стихнув, исчезнуть.

Возможно, во время работы над сценарием Тарковский видел образ этого эпизода в звуке, в любом случае, в режиссерском сценарии «порыв ветра» существовал. Необходимо было создать поток воздуха, прижимающий колосья сверху в нужном направлении, и привести в движение ветки и листья на крупном плане. Для этого были вызваны вертолеты и ветродуи. Потом долго репетировали, добиваясь нужной скорости и направления ветра, который мог никогда и не возникнуть в поле, чтобы промчаться мимо женщины, сидящей на изгороди.

Этот эпизод – один из многих, объемных и точных по звуковой композиции и стилистике эпизодов фильма, в котором изображение задумано Андреем Тарковским если не в сценарии, то в режиссерской разработке таким, каким автор увидел его в звуке.

Микеланджело Антониони «Профессия: репортер»

Эпизоды «Муха» 0.04.42-0.12.00, «Вентилятор» 0.19.44-0.22 40, «Финал» 01.50.40-до конца фильма

Этот фильм, в котором нет стрельбы и погонь, нет приключений, мало диалогов, длинные эпизоды, снятые спокойной камерой, держит зрителя в напряжении в течение двух часов. Изобразительный и звуковой ряд фильма, его стилистика мастерски подчинены режиссером созданию атмосферы напряженного и опасного одиночества героя.

Уже в сценарии и в процессе подготовки к съемкам был разработан весь звуковой образ. Одинокий верблюд, неслышно шагающий по пустыне, и молчаливый проводник, куда-то исчезнувший. Тихий, порывистый ветер и жужжание мухи, подчеркивающее тишину. Пустой город с далекими голосами, маленькая гостиница в пустыне. Полупустой номер в гостинице с монотонным звуком вентилятора и еле слышной из окна дудочкой пастуха.

Единственный стремительный проезд с ярким визгом тормозов оттеняет скромность звукового решения фильма. Музыкальное оформление тоже подчеркнуто лаконично. Три раза в фильме негромко и коротко звучит гитара и в финале – далекая труба.

Интересен по звуку финал картины. Мы видим, как герой фильма входит в свой номер и ложится на кровать лицом вниз. В кадре лишь его ноги, он лежит неподвижно. Камера берет общий план комнаты с окном, выходящим на улицу. На другой стороне сидит старый человек и с кем-то разговаривает. Все, что происходит дальше в кадре, снято одним планом, и лежащий на кровати лицом вниз воспринимает события только в звуке.

Мы видим то, что он слышит: шаги его девушки, которая ходит около окна, ее тихий разговор со стариком, мотор машины и тормоза. Это приезжает полицейский. Хлопает дверца машины. Звучат его шаги и разговор со стариком. Дверца закрывается, он уезжает.

Камера медленно, почти незаметно, наезжает на окно. Звучат тормоза другого автомобиля – какие-то люди привозят женщину. За кадром слышны их голоса. Камера выезжает на улицу. Мы видим, как все входят в гостиницу, слышны шаги и громкие голоса.

В кадре интерьер номера, в котором герой фильма лежит на кровати. Его переворачивают лицом к стене – он мертв.

Все звуки точны и прозрачны. Зритель слышит их очень остро вместе с героем, так и не узнав, в какой момент оборвалась его жизнь.

Отар Иоселиани «Утро понедельника»

Эпизод «Понедельник». 0.01.21-0.11.37

Эпизоды фильма Отара Иоселиани, быстро сменяющие друг друга, наполнены техникой, транспортом любых видов и многими персонажами разных национальностей и возрастов. Невозможно перечислить количество средств передвижения и механизмов, которые должны были быть заявлены в режиссерском сценарии.

Первый кадр фильма – общий план завода, живущего напряженной жизнью, пыхтящего, шипящего, ухающего, утопающего в клубах пара. Этот кадр определяет дальнейший звуковой ряд фильма.

Утро понедельника начинается для героя с поездки на работу. Привычно оставив домашние туфли около маленького автомобиля, он начинает свой каждодневный путь на работу.

Мы видим его машину утром и после рабочего дня, тарахтящий трактор, пригородный вокзал с отходящей электричкой и голосом диктора и, наконец, завод – цель путешествия героя.

Передвигаясь по заводу со сварочным аппаратом, с треском рассыпающим искры, герой фильма выполняет работу, случайную и бессмысленную, которой руководит множество людей.

В каждом новом эпизоде его трудового дня возникает механизм или некое устройство. Присущие им ***звуки*** объединяет фон и монотонные, гулкие команды диспетчера. Акустика их звучания позволяет зрителю представить размеры завода.

Громкий свисток означает обеденный перерыв, дающий паузу тишины. Крупный план горизонтальных труб, с шумом извергающих грязную жидкость, и длинный гудок – конец рабочего дня.

За десять минут экранного времени проходит рабочий день, состоящий из привычных для героя, незначительных событий. Из них складывается его жизнь.

В фильме почти не звучит речь. В ней нет необходимости. Все понятно: мизансцены событий, происходящих дома и на работе, повторяются каждый день. Молчалива толпа, которая входит в ворота завода одновременно с гудком, возвещающим начало рабочего дня. Редкие фразы, иногда произносимые персонажами, еле слышны, поглощаемые шумом.

Звуковое решение фильма, экранное время которого насыщенно шумами очень высокого качества, имеющими техническое происхождение, создает ощущение, что эта монотонная, каждодневная, бессмысленная и безликая суета полностью поглощает героя фильма. Редкие просветы в ней – короткие моменты тишины, проведенные у мольберта, в стремлении закончить небольшой морской пейзаж с крохотным корабликом.

Стилистика фильма в звуке была определена режиссером еще в сценарии и потребовала большой работы в режиссерской разработке.

Федерико Феллини «И корабль плывет»

Эпизоды «Ветер и перышки 1». 0.25.55-0.27.18

Мы уже говорили о том, насколько мастерски и остроумно использовал Феллини звуковой ряд при работе над сценарием этого фильма. Посмотрим, каким образом в режиссерской разработке учитывалась стилистика фильма в звуке.

Режиссер, снявший свой фильм в павильоне, в декорациях с искусственным морем, не только не скрывал этого, но в финале продемонстрировал палубу, качающуюся на шарнирах и киногруппу, расположившуюся вокруг. Это было последней точкой в ироничной притче, рассказанной нам.

Свобода изложения, подчеркнутая свободой обращения со звуком в первом же эпизоде фильма, предполагала любое звуковое решение. Феллини выбрал фоновые шумы очень скромные и однообразные, можно сказать, служебные, органично сочетающиеся с изображением. Низкий гул двигателя внутри корабля, к которому добавляется на палубе тихий плеск моря и высокий ветер – вот основные составляющие атмосферы фильма. Такое впечатление, что Феллини намеренно сделал шумовой фон предельно скупым, не пытаясь его разнообразить, чтобы освободить пространство для речи, музыки и пения, которые составляют основу звукового решения. Красота и продуманность сочетания этих фактур является одним из достоинств фильма.

Ветер на палубе звучит постоянно, с разной громкостью, всегда так, чтобы быть услышанным вместе с остальными составляющими звукового ряда. В кино часто используется ветер, хотя в реальности он слышен редко, особенно слабый. У Феллини он живет своей жизнью. Звук ветра органично сочетается с развевающейся одеждой персонажей.

В кадре много шевелящихся и летящих воздушных шарфиков, платочков, галстуков, легкой одежды. Все это так же, как вентиляторы и ветродуи, заранее продумывалось в подготовительном периоде, чтобы сделать изображение как можно более живым, несмотря на его условность в фильме, снятом в павильоне. Фонограмме же ветер как музыкальный инструмент с легким, высоким звучанием добавляет красоту и объемность.

Конструкция звукового ряда фильма в режиссерской разработке

Ритм и соотношение громкостей. Чередование громких и тихих эпизодов.

Художественный и документальный фильм состоит из последовательности эпизодов, выстроенных так, как этого требует драматургия и стилистика фильма. К сожалению, при этом не всегда учитывается звуковой ряд.

Мы говорили о том, что в режиссерской разработке таких фильмов, как «Профессия: репортер», «И корабль плывет», «Утро понедельника», заложена стилистика звукового ряда. То же самое можно сказать и о конструкции звукового решения или о распределении громкости в фильме.

В «Профессии: репортер» образ тишины и пустоты решен тихими звуковыми фактурами. «И корабль плывет» представляет собой последовательность эпизодов, громкость и насыщенность которых звуками нарастает к финалу и достигает максимума в конце фильма. «Утро понедельника» – фильм, состоящий из множества эпизодов, то громких, то тихих, различных по наполненности звучания, которые и внутри меняются по громкости.

С появлением многоканальных стереофонических систем динамический диапазон звучания фильмов значительно увеличился, появились технические возможности создания на пленке и воспроизведения в кинотеатре совсем тихих и очень громких звуковых фактур высокого качества.

Значение распределения громкости в фильме, то есть соотношение длительности звучания громких и тихих эпизодов, становится особенно значимым.

Любой современный фильм, сделанный на высоком профессиональном уровне, имеет четко выверенную конструкцию звукового решения. Особенно, в блокбастерах, в которых ничто не может быть случайным, так как в них вкладываются большие деньги. От качества звукового оформления таких фильмов во многом зависит их зрительский успех, поэтому работе со звуком придается большое значение. Попробуем на примере некоторых успешных у зрителя фильмов разобраться, каким образом выстроена конструкция их звукового ряда.

Питер Джексон «Властелин колец: Возвращение Короля». Премия «Оскар» за лучший звук

Эпизод «Первое сражение 2». 02.32.25–02.36.35

Музыкальное оформление этого фильма, как и многих американских блокбастеров, – музыка, которую можно назвать «таперской», как в немом кино, сопровождающая изображение почти непрерывно. До тонкостей повторяя характер происходящего на экране, акцентируя переживания и эмоции персонажей, малейшие изменения в состоянии и настроении героев, музыка в блокбастерах, большей частью, не имеет ярко выраженной мелодии. Следуя теме, она является постоянным звуковым фоном, абсолютно сращиваясь с изображением. Назначение музыки в звуковом оформлении такого фильма – придать красоту и объемность звучанию и усилить эмоциональное воздействие происходящего на экране.

Такая тенденция звукового решения особенно усилилась в кино с появлением многоканальных систем в звукозаписи, так как стало очевидным, что наибольшие возможности в улучшении качества звучания возникли у музыки. Увеличение частотного и динамического диапазона позволило не только передать всю красоту и мощь звучания симфонического оркестра, но и использовать в записи музыки инструменты очень высокого и низкого звучания, в том числе, и синтетические.

Все вышесказанное относится и к шумовому оформлению кинофильмов, что дало возможность их создателям использовать дизайн шумов нового, более качественного и эффектного звучания.

«Властелин колец» – фильм, имевший широкий прокат и принесший большие доходы его производителям. «Возвращение Короля» – третья часть эпопеи, ставшей кинематографическим воплощением книги о сказочных перипетиях ее героев, связанных с волшебным кольцом. Третья часть, финальная, интересна для нас максимальным увеличением накала страстей и ужасов. Любители подобного жанра нашли в этом фильме полное разнообразие фантастических персонажей, прекрасных и безобразных.

Эпизоды, страшные и трагические, таинственные и лирические, переходят один в другой, подчиняясь драматургической конструкции, заложенной в сценарии фильма.

Музыкальное сопровождение фильма в исполнении большого симфонического оркестра звучит то громко, ярко, мощно и радостно, то величественно и трагично, то тихо и нежно или печально. Иногда музыка становится фоновой, с объемным звучанием, уступая место шумам и другим компонентам фонограммы, или совсем исчезает, изменяя свой уровень в зависимости от содержания эпизода.

Слабо выраженная мелодия или ее полное отсутствие и точное совпадение всех музыкальных акцентов с малейшими изменениями характера происходящего на экране делает постоянное звучание музыки в фильме не только не надоедливым, но привычным для зрителя. Он перестает замечать ее присутствие. Уровень звучания оркестра, в основном, и определяет громкость каждого эпизода, составляя «скелет» звуковой конструкции фильма.

Фонограмма третьей части «Властелина колец» вместе с монтажным переходом от одного эпизода к другому изменяет громкость от тихого звучания до громкого, среднего, очень громкого и снова до тихого на протяжении трех с половиной часов сто тридцать пять раз. Частота этих изменений нарастает к середине первого часа, затем падает и резко увеличивается к пятидесятой минуте. В течение второго часа громкость звучания увеличивается, тихих эпизодов все меньше. Начало третьего часа несколько тише по громкости, и она меняется не так часто.

Частота изменений громкости достигает максимума к середине третьего часа. Затем падает, и с сорок третьей минуты до двадцатой минуты четвертого часа громкость эпизодов меняется незначительно. Передышку зрителю дают короткие эпизоды тихого и среднего звучания. Затем, по мере приближения к финалу, громкость и частота ее изменений вновь нарастает в течение десяти минут, после чего уступает место спокойному, тихому финалу, состоящему из множества эпизодов.

Такова конструкция распределения громкостей в фильме «Возвращение Короля», во многом определившая успех картины у зрителя. Не приходится сомневаться в том, что создатели фильма заложили ее в процессе работы над сценарием и в подготовительном периоде.

Фильм состоит из трех сюжетных линий, развивающихся параллельно. Условно можно назвать одну из них громкой, а две другие – тихими. Громкая линия относится ко всему, что связано с войной между людьми и орками. Первая тихая линия – линия приключений хоббитов Фродо и Сэма, пробирающихся к мрачной крепости Мордор. Путь их, тяжелый и опасный, проходит по пустынным сказочным местам. Эпизоды этой линии, в основном, сопровождает тихая, мрачная или печальная музыка. Вторая тихая линия – Дэнетора, наместника крепости Гондор, принадлежащей людям. Дэнетор не выходит из дворца, он сошел с ума. Его окружают звуки замкнутого пространства и доносящиеся сюда далекие крики воинов, осаждающих крепость. Тихая музыка подчеркивает мрачность и безнадежность ситуации.

Война людей и орков со всеми ужасами, невероятными приспособлениями для разрушения, летающими назгулами и уничтожающими все на своем пути элефантами – главная сюжетная основа фильма. Эти события являются прекрасной возможностью использовать все

технические ресурсы современного кинематографа для создания кошмарной реальности, безошибочно действующей на нервы зрителя.

Яркая музыка, звуки сражения, рычание орков, свист назгулов, скандирование войска, стоны и крики людей помогают этой реальности обрести правдоподобие и усилить воздействие на зрителя. Громкость эпизодов войны велика. Известно, что если не делать пауз, то уши зрителя привыкают к громкости, ее воздействие ослабевает, лишь вызывая утомление. Поэтому авторы фильма посчитали необходимым давать зрителю отдых, прерывая эпизоды войны тихими сценами не только в целях развития сюжета, но и для правильного использования динамического диапазона громкости и усиления ее эффективности.

Опыт показывает, что громкое будет громким только после тихого и, наоборот, тихое будет по-настоящему тихим после громкого. Имея три сюжетных линии отснятого материала разной громкости, создатели фильма могли в процессе монтажа переходить с одной на другую в любой момент. При этом, если, например, нельзя было надолго прерывать сражение, то эпизод сопровождался только тихой музыкой или вставлялись короткие фрагменты параллельно развивающихся сюжетных линий небольшой громкости. Под крупноплановыми, важными для сюжета репликами, убирались все звуки, кроме негромкой музыки. Таким образом, получилось, что частота изменений громкости в фильме максимально увеличилась в наиболее напряженной по сюжету части фильма, ближе к финалу.

Во всех случаях в фильме после громких, напряженных эпизодов обязательно идут тихие и наоборот, в том ритме, который выбрали авторы. В итоге громкие и тихие эпизоды, переходя один в другой по воле создателей фильма, образовали конструкцию, которую они сочли наилучшей.

Питер Уир «Хозяин морей: На краю Земли». Премия «Оскар» за лучший монтаж звука в 2004 году

Эпизод «Первое сражение». 0.02.00-0.14.58

Это фильм о приключениях британского военного парусника «Внезапный», отстаивающего свою честь в столкновениях с наполеоновским кораблем, значительно превосходящим его размерами и снаряжением. Один из лучших в своем жанре, фильм принес его создателям много премий, в том числе «Оскар» за монтаж звука в 2004 году. Распределение мощных, насыщенных событиями, громких эпизодов и тихих, спокойных, дающих зрителям отдых, имеет, на первый взгляд, простую конструкцию.

Два грандиозных морских сражения в начале и в финале фильма. Между этими очень громкими эпизодами приблизительно с равными интервалами есть еще три громких: короткий бой, сильнейший шторм и подготовка к бою, практически его репетиция. В промежутках тихие фрагменты, связанные с отдыхом и залечиванием ран, починкой корабля и впечатлениями от путешествия по океану. Проанализируем подробно соотношение громкостей и их длительности в первом сражении британского парусника с французским кораблем.

Фильм начинается с титров на фоне морского пейзажа, сообщающих, что Атлантический океан, в основном, принадлежит наполеоновскому флоту, которому противостоят лишь британцы.

Раннее утро. Крупно, во весь экран – британский флаг, развевающийся на ветру в предрассветном тумане. Мы слышим негромкие звуки морского прибоя и завывания ветра. Титры заканчиваются, надпись на экране – «Внезапный» – на общем плане корабля.

Трюм британского парусника. Спящие матросы. Слышен их храп, скрип судна, плеск воды за бортом и удары волн о днище. Крупно: рука переворачивает песочные часы (склянки), бьют в колокол на палубе, отмечая четыре часа утра. На судне спят, и все разговаривают шепотом. Матросы молча перебираются по реям.

Крупный план матроса, вытаскивающего громко кудахчущую курицу. Снова тишина, подчеркнутая тонким звуком высокого ветра. На мачте что-то заметили в тумане на горизонте. Возникает движение на палубе, доносятся быстрые команды и негромкие реплики офицеров с подзорной трубой – в утреннем тумане обнаружен силуэт корабля.

Барабанная дробь, команды, крики – объявлена тревога. Четыре минуты тишины раннего утра, заявленного склянками, подчеркивают неожиданность нападения французов и подготавливают яркую прелюдию боя в звуке. Так начинается первое сражение, которое состоит из множества небольших эпизодов разной громкости.

Барабан замолкает. Корабль на горизонте снова не виден в тумане. Быстрые шаги и топот, громкие голоса – парусник приводится в боевую готовность.

Снова напряженная тишина. Капитан с подзорной трубой всматривается в густой туман на горизонте. В окуляре возникает беззвучная вспышка, и появляются очертания французского корабля.

На крик капитана: «Ложись!» – все падают на палубу. С начала барабанной дроби и тревожной суеты на паруснике прошло две с половиной минуты. За первой вспышкой следует вторая и одновременно с третьей – свист и удар ядра, падающего на палубу. Вслед за первым летят еще несколько ядер. Массированный обстрел длится пятнадцать секунд.

Проходит одна минута затишья, британцы поднимают флаг, все занимают свои места. Вражеский корабль приближается, слышен пушечный выстрел, и начинается новый обстрел. Теперь англичане отвечают. Оглушительный бой длится одну минуту.

Контуженный капитан падает. Его сознание затуманено, и звуки боя становятся приглушенными. Корабль поврежден, руль не слушается, есть раненые и убитые. В трюме откачивают воду, доктор делает операцию мальчику-юнге. Пришедшему в себя капитану докладывают, что французы приближаются и хотят захватить парусник. Капитан принимает решение уходить в туман, где прятались французы. Руль поврежден, поэтому спускаются шлюпки, чтобы повернуть судно в туман. Экранное время этой паузы в сражении – полторы минуты.

Затем мы вновь видим продолжение боя, который длится еще полторы минуты и во время которого «Внезапный» постепенно уходит в туман. Снаряды не долетают до него, он становится невидимым для французов. Низкие удары пушек звучат приглушенно. Так заканчивается первое сражение, которое на экране длится семь с половиной минут.

Таким образом, из семи с половиной минут сражения, морской бой, где громкость достигает максимального значения, длится первый раз пятнадцать секунд, затем громкость падает, на одну минуту возникает передышка, и вновь – оглушительное сражение в течение одной минуты. Снова пауза затишья в полторы минуты, и опять бой, менее насыщенный громкими выстрелами пушек, постепенно удаляющимися. Эта часть сражения продолжается тоже полторы минуты, совсем затихая и уступая место музыке. В оркестре слышны низкие удары литавр, похожие на далекие залпы пушек.

Такая композиция первого сражения британского корабля с французами заложена в сценарии и подробно разработана в подготовительном периоде. Все эпизоды, входящие в так называемые паузы, имеют смысловую нагрузку.

Моменты затишья, которые в общей сложности в два раза длиннее, чем экранное время боя, дают передышки зрителю от оглушительных громкостей в сражении, создающих ощущение правдоподобности происходящего и эффектность звучания.

Эти громкости: гулкие, мощные, очень низкие и красивые залпы пушек, высокие свисты пролетов ядер, удары и треск крупноплановых попаданий, непрекращающиеся крики, которые ярко звучат и во время затиший, дополняемые атмосферой корабля, состоящей из скрипов, волн, ветра и закадровых залпов пушек французов.

В эпизодах, где зритель оказывается как бы в центре боя, есть свои небольшие передышки, которые дают возможность избежать каши в звуке, освобождая пространство звучания,

чтобы одна громкая фактура могла отзвучать прежде, чем возникнет другая, столь же яркая. Разнообразие тембральной окраски всех составляющих звуковой образ сражения, наряду с четкой и продуманной конструкцией звука и изображения, создают впечатляющую картину морского боя.

Мы остановились на одном из эпизодов фильма, подробно разобрав принцип подхода авторов к звуковому оформлению. Если учесть, что в таком сложном и объемном по времени фильме множество эпизодов, разнообразных по содержанию, выполненных с большой тщательностью и мастерством и имеющих подробно продуманную конструкцию звука, то становится ясно, какая огромная работа была проделана авторами фильма: сценаристами, режиссером, композитором и звукорежиссерами – при работе над сценарием и в подготовительном периоде, в режиссерской разработке и работе над раскадровками.

Продюсерами фильма время на такую работу закладывается в бюджет картины, так как успех фильма невозможен при ином отношении к звуку в современном кинематографе – не только в блокбастере, но и в фильме любого жанра, претендующего на успех у зрителя и кинокритиков на международном уровне.

Раскадровка фильма и звукозрительный образ

Движение вглубь кадра и на крупный план в звуке. Раскадровка фильма и распределение громкостей.

Фильмы, в которых звуковой ряд и изображение связаны неразрывно, образуя сложную, объемную ткань, разрабатывались в режиссерском сценарии с учетом всех компонентов звукового ряда. Движение камеры и звук были учтены в раскадровках фильма. Попытаемся проследить, каким образом это происходит на примере фильмов Отара Иоселиани «Пастораль» и «Утро понедельника». Эти фильмы состоят из многих коротких эпизодов, каждый из которых имеет звуковой образ со своим объемом, громкостью, тембрами, музыкальным рядом. При этом они образуют единое целое, органично сочетаясь друг с другом. Это было бы невозможно, если бы звучание фильма не учитывалось в раскадровках.

Отар Иоселиани «Пастораль»

Эпизод «Самолет». 0.27.13-0.30.21

Грузинская деревня 70-х годов. Музыканты (квартет) приезжают сюда, чтобы репетировать и отдыхать на природе. Крестьяне в деревне работают и тоже иногда отдыхают. Те и другие живут своей жизнью, почти не пересекаясь.

Рассмотрим пять минут экранного времени фильма, которые начинаются утром, после завтрака музыкантов.

Балкон второго этажа крестьянского дома, на котором расположились музыканты. За разговорами происходит уборка и одновременно начало репетиции. Раздают ноты. Звучит виолончель, на которую крупно наезжает камера, девушка старательно водит по ней смычком.

Следующий кадр. Внизу, в дверях мы видим женщину, одевающую маленького мальчика. Девочка постарше подметает, звучит виолончель.

3-ий кадр. Дедушка во дворе рубит ветку, появляется девочка, отбирает топор, чтобы не мешал музыкантам. Виолончель звучит здесь негромко, доносясь из дома.

4-ый кадр. Снова балкон, крупно: виолончель, и маленькие дети на лестнице слушают.

5-ый кадр. Крупно: взлетает небольшой самолет, распыляющий над полями химикаты. Слышен только его мотор, оборвавший звук виолончели. Начался рабочий день летчика.

6-ой, 7-ой кадры. Спокойный рокот мотора самолета, поля и деревня, над которыми он пролетает.

8-ой кадр. Музыканты высовываются на громкий звук мотора, самолет пролетает над домом.

9-ый, 10-ый, 11-ый кадры. Крупный план самолета, поля и деревня с высоты, снова крупно: мотор самолета.

12-ый кадр. Самолет над домом, где музыканты репетируют, музыка замолкает. Звук мотора удаляется.

13-ый кадр. На балконе все вновь рассаживаются по своим местам. Раздается: «Раз, два и» – музыканты вступают. Звучит музыка.

Следующие кадры сопровождает квартет, который репетируют музыканты.

14-ый кадр. Мама убирается в большой комнате, в той, что называется «зала», аккуратно вытирает пыль.

15-ый кадр. Девочка внимательно рассматривает себя в зеркале, расчесывает волосы.

16-ый кадр. Старик во дворе тихонько обстругивает ветку.

17-ый кадр. Самолет летит над деревней, разворачивается (слышен звук мотора и музыка).

18-ый кадр. Самолет снова пролетает над домом, где репетируют музыканты.

19-ый кадр. Крестьяне в поле, отдыхают. Издалека доносится музыка и звук мотора удаляющегося самолета. Музыка замолкает. Наступает тишина, пауза с щебетом птичек и разговорами крестьян. Полдень, все отдыхают.

20-ый кадр. Самолет стоит неподалеку, летчик курит.

Пять минут экранного времени вместили половину дня из жизни деревни. Казалось бы, все просто: самолет летает, музыканты играют, крестьяне существуют рядом, сами по себе. Тщательно продуманный в раскадровках параллельный монтаж позволяет объединить эти события.

Возникает ощущение присутствия в жизни деревни, живого знакомства с людьми и характерами, во многом благодаря постоянному изменению в изображении и звуке. При этом звук не только абсолютно органичен с изображением, но и чрезвычайно объемен. Он несет в себе информацию, дополняя визуальный ряд. Все звуковые переходы точны и красивы, они подчинены перенесенному в раскадровки замыслу автора фильма.

Отар Иоселиани «Утро понедельника»

Эпизод «Венеция». 1.06.54-1.13.46

Стилистика этого фильма совершенно иная, хотя он так же, как и «Пастораль», наполнен разнообразной техникой, транспортом и людьми. Есть главный герой, которого автор перемещает в пространстве и во времени, и зритель вместе с ним погружается в атмосферу происходящего. Следя за героем, камера движется неторопливо, останавливаясь, чтобы акцентировать происходящее на экране, когда это необходимо автору. Это могут быть предметы (например, башмаки), механизмы, некоторые персонажи, а также звуки и источники этих звуков. Режиссер внимателен не только к пластике изображения, неразрывно связанной с движением камеры, но и к звуковой составляющей фильма, непрерывно изменяющейся вместе с изображением.

Мы уже упоминали «Утро понедельника», пытаясь проанализировать стилистику звукового решения первой половины фильма, в которой смена эпизодов, имеющих насыщенный звуковой ряд, выстраивается в образ монотонной жизни героя.

Возможность поездки в Венецию на выходные возникает для него как ожидание праздника, времени, заполненного новыми впечатлениями.

Проанализируем пять минут экранного времени путешествия героя по этому необыкновенному старинному городу, стоящему на воде. Пять минут вмещают в себя двенадцать эпизодов, двенадцать кадров, двенадцать прогулок, начало каждой из которых переносит героя в новое место.

В 1-ом кадре, из взятых нами, показан горбатый мостик через узкий канал, под которым с тихим плеском проплывают гондолы. Слышны голоса далекой толпы, звучащие с большой реверберацией, из города, стоящего на воде. Громко, отражаясь от воды и домов вдоль узкого канала, звучит итальянская песня. Поет мужчина, может быть, гондольер.

2-ой кадр. Мы уже на небольшой площади неподалеку. Слышна та же песня, только далеко и с акустикой, затем – другая и голоса толпы. Художники с мольбертами, прохожие. Камера вместе с героем спускается к воде, песня уже не слышна, плещется вода у причала, доносится звук колоколов, затем возникает крупно гитара вместе с проплывающей мимо гондолой.

3-ий кадр. Другая улица-канал, торговцы яркой одеждой, слышна все та же далекая гулкая толпа и близкий яркий смех, громко вступает аккордеон, звук которого отражается от воды. Горбатый мостик над каналом, и мы уже в другом месте.

4-ый кадр. Аккордеон доносится издалека, камера рядом с моторной лодкой, в которой сидит веселый лодочник, приветствующий подошедшего героя. Разговор их заглушен работающим мотором и громким плеском воды. Мы побывали вместе с героем в четырех уголках Венеции, успев ощутить самобытность города, стоящего на воде, не только зрительно, но и

в звуке, благодаря его особой акустике, воссозданной в звучании голосов, песен, колоколов, аккордеона и воды.

Следующие восемь из двенадцати перемещений героя происходят на моторной лодке, что определяет их звуковой ряд. Если в предыдущих эпизодах начало нового кадра подчеркивалось изменением звуковой атмосферы, то теперь каждый новый эпизод изменяет громкость и характер звучания моторной лодки, движущейся с разной скоростью. Голоса героя и лодочника почти не слышны. Вместе с ними мы быстро перемещаемся по водному пространству, которое заполнено движущимися навстречу друг другу или параллельно моторными лодками, большими или маленькими катерами – здесь уже нет места гондолам и гондольерам. Голоса слышны только громкие, могущие пробиться сквозь шум моторов, гудки, сирены и другие звуки, которые издает весь этот водный транспорт.

Панорама по дому, висящему над водой. Возникает яркий красивый женский голос, звучащий с большой акустикой. Женщина поет итальянскую песню. К ней присоединяются гулкие голоса громко ругающихся, доносящиеся из дома. Вместе с моторами это звучит эффектно, не прибавляя ощущения гармонии и покоя, которое возникает в первых кадрах. Мы понимаем, что это и есть Венеция – густонаселенный современный европейский город, заполненный туристами.

Наши пять минут заканчиваются. Лодка в узком канале тихим ходом подплывает к дому, и лодочник длинной палкой стучит в окно.

От яркого и эффектного пребывания героя фильма в Венеции остается ощущение суеты и беспокойства, которое сложилось благодаря двенадцати небольшим эпизодам, наполненным всеми видами водного транспорта.

Безусловно, максимальное заполнение каждого кадра было разработано в подготовительном периоде. В раскадровках были учтены все передвижения героя и изменения фона, чтобы смонтировать кадры в определенном порядке, органично выстроив их в путешествие по Венеции.

Возвращение домой на грохочущем корабле-заводе, гремящем современной, диковатой песней, бьющей по ушам, – так закончились каникулы для героя. Впереди новый понедельник.

Крупный план в раскадровках и звуковом решении кинофильма

Соотношение крупности кадра и громкости звучания речи в кинофильме

Тихую речь, шепот, тихий ветер и плеск воды, жужжание мухи мы слышим только, если находимся рядом с источником звука, что соответствует крупному плану. Поэтому тихий разговор и шепот органичен с изображением, если соблюдается это условие, иначе он звучит фальшиво. Режиссер может допустить любые нарушения в соотношении звука и изображения, сделав их условными, если этого требует его фантазия и замысел. Но и в этом случае такое звуковое решение должно быть убедительным.

Энтони Мингелла «Английский пациент»

Этот фильм, получивший в 1997 году премию «Оскар» в девяти номинациях, в том числе и за «Лучший звук», может быть примером высочайшего профессионализма в звуковом решении.

В центре фильма история британского летчика, получившего тяжелые ожоги в конце Второй мировой войны и оказавшегося на заброшенной вилле в Тоскане. У него потеря памяти, его имя не известно. Медленно угасая, он делится с Ханной, медсестрой из Канады, воспоминаниями о своем трагичном романе во время войны. Легкие летчика обожжены. Он тяжело дышит, тихо и с трудом говорит. Фильм раскадрован таким образом, что тихая речь соответствует крупному плану героя фильма.

Эпизод «Разговор о сикхе». 00.44.45–00.45.44

1-ый кадр. Средний план. Ханна стоит у окна спиной к летчику; его кровать в глубине комнаты. Она смотрит во двор, наблюдая за саперами. Один из них в тюрбане. Ханна рассказывает летчику о том, что видит. Говорит, не оборачиваясь, довольно громко, чтобы он ее слышал. Она думает, что сапер – индус.

2-ой кадр. Общий план комнаты. Продолжая говорить с посылом, Ханна подходит к летчику, поправляет постель. Летчик с усилием отвечает, что это сикх. Она, продолжая говорить, нагибается к нему.

3-ий кадр. Его крупный план. Говорит очень тихо.

4-ый кадр. Она на крупном. Говорит тише.

5-ый кадр. Он на крупном. Говорит с трудом.

6-ой кадр. Общий план комнаты. Ханна говорит теперь громче. Мочит салфетки, он тяжело дышит, камера медленно наезжает.

7-ой кадр. Он на крупном, говорит тихо, с трудом.

8-ой кадр. Она на крупном, говорит все тише, и дальше весь разговор на их крупных планах, очень тихий.

Эпизод «Разговор с Караваджо о предательстве». 01.58.00–02.03.23

Средний план. Ханна стоит в коридоре около деревянной лестницы. До нее доносится тихая реплика летчика и громкий голос Караваджо.

Она подходит ближе и видит сквозь лестницу, на общем плане, что Караваджо ходит по комнате, разговаривая с летчиком. Из его слов становится понятно, что ему известна личность пилота, которого он давно искал. Тот отвечает ему, с усилием подавая голос, на своем среднем плане. Дальше весь монолог Караваджо снят на среднем плане, говорит то громко, то понижая голос. Летчик показан очень крупно, дышит прерывисто и говорит совсем тихо.

Если в этом фильме, где речь звучит почти непрерывно, проследить соотношение ее громкости и крупности кадра, можно сказать, что большая подача голоса актера соответствует

общему и среднему плану, а меньшая – крупному. Фильм не был снят как придется на общий, средний и крупный планы, а очень продуманно и точно. Поэтому в монтаже так органичны и красивы по звуку все переходы от плана к плану. Безусловно, чтобы добиться такого результата, подробная раскадровка фильма необходима.

Использование крупноплановых фактур в звукооформлении

С введением многоканальной, цифровой техники крупный план занял особое место в конструкции кинофильма.

Значительное расширение частотного и динамического диапазона не только привело к совершенно иному качеству звучания фильма на новом уровне, но и во многом изменило эстетику звукового оформления.

В повседневной жизни звуки, которые мы слышим, имеют свои частотные характеристики. Чем ближе к нам источник звука, тем полноценнее воспринимает его наш слух, тем шире для нас частотный спектр его звучания. По мере удаления звук теряет высокие и низкие частоты, сохраняя среднечастотную составляющую. Например, мотор автомобиля, стоящего рядом, имеет в своем звучании низы и верха, которые мы перестаем слышать, когда он отъезжает. Так устроен наш слух, и так мы ощущаем звуковую перспективу. Звуковое оформление кинофильма должно максимально соответствовать этой схеме, чтобы его звучание было естественным. Например, если актер на экране переместится относительно камеры с крупного плана на общий, то в его голосе станет меньше высоких и низких частот.

Таким образом, крупноплановый источник звука на экране получил наибольший выигрыш в звучании, особенно, если в его фактуре есть низкочастотная составляющая. Эта часть спектра подается на сабвуфер – канал, усиливающий мощность низких частот и расширяющий при необходимости их полосу. Динамики сабвуфера расположены в зале, и фактура становится объемной, приближаясь к зрителю. Возникающий при этом эффект присутствия значительно обогащает эмоциональное восприятие.

Остается добавить, что крупность звучания фактур эффектно подчеркивается одновременным использованием всех каналов, как заэкранных, так и вынесенных в зал, с учетом локализации, соответствующей изображению. Если учесть, что общеплановое звучание, в основном соответствует центральному каналу, то одновременное использование всех каналов при выходе на крупный план значительно увеличивает динамический диапазон звукового оформления фильма. Эти особенности крупного плана все больше используются создателями фильмов, особенно в последние годы, когда качество звукового оформления имеет огромное значение для успеха. Подтверждением этого являются престижные премии за звук, которые, как правило, получают фильмы, имеющие широкий мировой прокат, успех у зрителей.

Приведем некоторые примеры.

Питер Уир «Хозяин морей: На краю Земли». Премия «Оскар» за монтаж звука в 2004 году

Эпизод «Первое сражение». 0.02.00-0.14.58

Этот фильм, являющийся образцом высочайшего качества и мастерства работы со звуком, будет упоминаться нами неоднократно.

Мы уже говорили о первом сражении британского парусника «Внезапный» с французским кораблем, анализируя конструкцию фильма в связи с ритмом и соотношением громкостей. Посмотрим, какая роль отведена крупному плану в звуковом решении этого эпизода.

1. 2 мин. 30 сек. от начала фильма: раннее утро, тишина, трюм корабля, по которому идет человек с фонарем. Камера движется вслед за ним, беря очень крупно его ноги, пол и стены трюма, гамаки с храпящими матросами и все детали, которые попадают в свет фонаря. Мы слышим крупную, низкую, гулкую фактуру его шагов, низкие удары волн о днище и стены, крупный высокий плеск воды за бортом, очень яркие, крупные скрипы высокого звучания. Такая «крупность» в изображении и звуке создает ощущение присутствия и абсолютной досто-

верности происходящего на экране. Сочетание очень низких фактур, выдвинутых в зал, и ярких, высоких мастерски выполнено звукорежиссерами фильма. Добавим, что одновременное использование всех каналов для крупноплановых фактур в фильме применяется практически всегда.

2. 3 мин. 25 сек. от начала фильма. Очень крупно показан корабельный колокол, громко бьют в него четыре раза (фактура высокого спектра частот), нарушая тишину раннего утра.

3. 4 мин. 08 сек. Крупный план. Матрос с курицей в руках, которую он вытаскивает из ящика. Пронзительный, высокий крик курицы, разрывающий тишину, и низкие, гулкие шаги матроса по дощатой палубе. Ноги в ботинках сняты очень крупно.

4. 5 мин. 10 сек. Крупно: корма парусника, о которую бьются волны. Их тяжелые низкие удары звучат в зале. Яркие близкие скрипы кормы.

5. 6 мин. 08 сек. Готовятся к бою. Крупные планы в трюме: ноги матросов по дощатому полу. Достают оружие из ножен тоже на крупном плане. Мы слышим низкие шаги и высокий звон оружия.

6. 6 мин. 45 сек. Готовятся к бою на палубе. Все проходят крупно на камеру. В кадре – ноги по деревянной палубе. Низкая близкая фактура шагов, звучащих на каналах левой и правой стороны зала.

7. 8 мин. 34 сек. После далекой вспышки в тумане все падают на палубу на крик: «Ложись!». Крупно снято падение матросов, падение ядер на палубу и их попадание в ящики и обшивку корабля. Мы слышим низкие удары тел, падающих на деревянную палубу, низкий гул от падений тяжелых ядер, свисты при их приближении, резкие высокие звуки разлетающихся ящиков и фрагментов парусника.

8. 9 мин. 09 сек. Снова очень крупно: корма парусника с высокими скрипами и низкими ударами волн.

9. 9 мин. 55 сек. Крупно – падения ядер на палубу и их попадания в парусник. Очень высокие свисты пролетов ядер, низкие удары их падений и высокие трески разлетающихся фрагментов парусника.

10. 10 мин. 10 сек. Крупный план – выстрел из пушки на паруснике, очень высокая яркая фактура.

11. 10 мин. 44 сек. Крупно: выстрел пушки и откат. Высокий выстрел пушки и низкий откат, звучащий в зале.

12. 10 мин. 50 сек. Крупные планы ядер, падающих тел и фрагментов парусника. Высокие свисты пролетов и низкие удары ядер о палубу, низкие – падения тел, высокие трески разлетающихся фрагментов и низкие удары о палубу при их падении.

13. 12 мин. 00 сек. Крупно: пробоина – очень высокая фактура врывающейся в трюм воды.

14. 12 мин. 50 сек. Очень крупный план паруса, в который попадает ядро. Громкий высокий свист ядра, низкая фактура паруса.

15. 13 мин. 00 сек. Крупно: стреляющая пушка. Высокий, яркий выстрел, последний в этом сражении.

Таким образом, мы видим, что эффектность крупного плана в изображении сопровождается использованием очень высоких и очень низких звучаний фактур. Максимальная громкость достигается при этом вынесением звука на все каналы.

Низкочастотное звучание шагов сопровождает сражение. Заявленные крупнопланово в кадре, они продолжают звучать и за кадром, вынесенные на динамики в зал. Этот эффект создает объемную динамичную ритмическую основу звукового решения эпизода, сочетаясь со всеми фактурами.

Использование низкочастотных и высокочастотных фактур крупных планов и их звучание с приближением к зрителю четко продумано, что говорит нам о том, что создатели

фильма учитывали звуковой ряд в подготовительном периоде при работе над раскадровками, что требовало огромной, скрупулезной работы профессионалов: монтажеров и звукорежиссеров фильма.

Кэтрин Бигелоу «Повелитель бури». 6 премий «Оскар» в 2010 году, в том числе в номинациях «Лучший фильм года», «Лучший монтаж звука» и «Лучший миксаж звука (mixing)»

Этот фильм имеет четкую, продуманную авторами конструкцию звукового решения, основанную на резком переходе с общего и среднего плана на крупный, используя эффект звучания крупноплановых фактур. Такой прием держит внимание зрителя на деталях, имеющих первостепенное значение для автора фильма, и создает постоянное напряжение и ощущение близости к герою.

Эпизод «Второе разминирование» 0.16.39-0.27.35

Проанализируем второе разминирование, первое появление главного героя – Джеймса. Мы видим очень крупно его лицо, плечи и верхнюю часть скафандра, который на него надевают. Этот сапер – профессионал высочайшего уровня, вызванный командованием после гибели командира команды подрывников.

Слышен высокий яркий скрип скафандра, утрированно громкое щелканье заклепок, высокий стук опускания стекла, шумное высокое дыхание героя. Тихая музыка очень низкой фактуры и далекие крики толпы создают напряженную паузу. В этой тишине глухо звучат низкие шаги и дыхание героя, очень громкое, заявленное на его крупном плане.

Брошенная им ракета, быстро вращается, с высоким шипом выбрасывая дымовую завесу, разрывая тишину. Почти весь проход снят крупным планом. Близко, низко и глухо звучит его голос в шлеме. На проходе использовано множество крупных планов: самого Джеймса, кошки, местных жителей, наблюдающих из окон, команды… Общие планы даны нам с точки зрения сапера, поэтому крупноплановое звучание его дыхания и речи сохраняется и в них.

Неожиданное появление автомобиля, снятого очень крупно. Использование всех каналов высокими громкими тормозами и ярким шелестом шин дополняют звуковую конструкцию. Мы слышим резкий высокий выстрел его пистолета и очень яркий звон разбивающегося стекла автомобиля на крупном плане. Крупный план водителя. Шумное дыхание сапера и постоянно звучащий низкий голос из шлема сопровождают весь напряженный момент их противостояния. Низкий крупноплановый звук шин медленно движущегося назад автомобиля.

Такую «крупность» оттеняет негромкая музыка, меняющая тембр от низкого к высокому и наоборот, по контрасту с высотой звучания крупноплановых фактур.

Джеймс идет дальше. Камера очень крупно берет его лицо в шлеме. Мы слышим звук низких шагов, крупноплановое громкое дыхание: то резкое высокое, то низкое, когда он движется быстро.

Герой останавливается, нагибается. Крупный план шелестящих пластиковых пакетов на земле, которые он перебирает. Крупноплановый низкий голос из шлема и высокое громкое дыхание – началось разминирование, все на крупных планах. Очень крупно показаны его руки, перебирающие провода и контакты, высокие фактуры которых мы слышим совсем рядом. Звучит почти шелестящий хруст щебня, который он разгребает вокруг бомбы. Крупно – кусачки, перекусывающие провода. Мы слышим то, что в реальности почти не слышно: преувеличенно ярок высокий звук проводов, задевающих землю и щебень, чирканье бомбы о камни, звук кусачек, металлическое касание пассатижей о провода и очень высокие щелчки отжимов проводов от бомбы. Постоянно звучащий низкий голос из шлема, громкое дыхание, то низкое, то высокое, и низкая музыка дополняют звуковой ряд. Разминирование заканчивается. Сапер на крупном плане снимает шлем, звук которого раздается в зале.

Такая неимоверная напряженность эпизода достигается за счет обилия крупных планов и соответствующей крупноплановости звуковых фактур. Это помещает зрителя на место действия. Музыка лишь слегка оттеняет происходящее, она очень тихая, почти неразличимая.

Алехандро Гонсалес Иньярриту «Вавилон»

Эпизоды «Титры» 0.00.20-0.01.25, «Мальчики в горах» 00.07.00–00.08.28, «Полицейская погоня» 01.14.30–01.17.00

Мы не беремся анализировать звуковое решение фильма «Вавилон». Даже один эпизод из фильма трудно было бы рассмотреть подробно. Стилистика звукового оформления фильма такова, что однозначно ее определить невозможно. В фильме существуют четыре сюжетных линии, которые прослеживают события, происходящие в трех разных частях света. Авторы мгновенно переносят зрителя из одной страны в другую и от одних героев к другим, переплетая их судьбы, чтобы соединить их в финале. Действие фильма развивается стремительно, камера почти все время находится в движении, по воле авторов изменяя крупность кадра. Монтаж фильма не только динамичен, но абсолютно свободен, характер и приемы монтажа могут изменяться не только от новеллы к новелле, но и от эпизода к эпизоду.

Мы остановились на фильме «Вавилон», так как крупному плану в нем отведена особая роль. Крупный план используется как короткий акцент в изображении, а иногда как удар, резко изменяя громкость и тембральную окраску звука. Например, мы видим полицейский автомобиль на общем плане. Негромкое звучание мотора на центральном канале, лишенное высоких и низких частот, соответствует этому плану. Неожиданный очень крупный план полицейского в машине делает этот мотор звучащим по всем каналам, включая сабвуфер. Возникает эффект присутствия. Крупный план длится всего две с половиной секунды, но этого достаточно для мощного эмоционального воздействия на зрителя. Этот прием используется в фильме достаточно часто, всегда очень точно вписываясь в канву монтажа, поэтому не возникает сомнений, что он учитывался в раскадровках.

Несколько крупных планов двух мальчиков, стоящих на краю ущелья. Ветер надувает их длинные белые рубашки. Звук этого ветра, тревожный, порывистый и очень низкий, вынесен на динамики в зале. Заявленный на крупном плане, он и позже звучит в зале, сопровождая трагичную историю двух братьев из арабской горной деревни, случайно совершивших роковой выстрел.

Неожиданное мгновенное вторжение крупного плана в изображение и звук, а затем мгновенный уход на общий или очень общий план дают фильму дополнительную энергию, создают ощущение свободы в монтаже и звуковом решении. Вместе с тем, такое использование крупного плана, будучи продуманным и выполненным тонко и мастерски, не нарушает органичности в восприятии фильма.

Мы остановились на некоторых особенностях крупнопланового звучания в кинофильме и возможных вариантах его использования в звуковом оформлении на примере фильмов, имеющих высокие награды и успех. Основой звучания любого современного блокбастера является сочетание крупноплановых фактур и общеплановых шумовых и музыкальных фонов, создающее пространство и объем. Такие сочетания многообразны и об этом мы будем говорить позже.

Многоканальные стереофонические системы и раскадровка фильма

Существуют некоторые особенности в построении кадра, связанные с локализацией шумовых эффектов в стереофонических фонограммах. При подготовке к съемкам не всегда принимается в расчет движение камеры, направление кадра и особенности монтажа стереофонических эффектов. Проанализируем на некоторых примерах, каким образом это учитывалось в фильме Френсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня», в свое время совершившего переворот в сфере звукового оформления стереофонических кинофильмов и получившего «Оскар» за лучший миксаж звука в 1980 году.

Френсис Форд Коппола «Апокалипсис сегодня»

Эпизод «Вертолетная атака». 0.34.00-0.41.24

Основой звукового решения этого знаменитого эпизода стала симфоническая фантазия Рихарда Вагнера «Полет валькирий» из оперы «Валькирия». Валькирии – мифические персонажи, возносящие души героев, погибших на полях сражений, в волшебную небесную страну. Вагнер был очень популярен в фашистской Германии, «Полет валькирий» в высшей степени выражал воинственный дух немецкого народа. Может быть, именно поэтому музыка Вагнера была использована Копполой для вертолетной атаки американцев во Вьетнаме, чудовищной по своей жестокости и цинизму.

Эпизод начинается с очень общего, красивого плана огромного числа вертолетов, находящихся в розовом, утреннем небе. В тишине звучит со всех каналов нежная, спокойная, авторская музыка, подчеркивающая ужас и красоту этой воздушной армады. Камера приближается к вертолетам, и мы попадаем в кабину одного из них, готовящегося к атаке.

Камера внутри вертолета поочередно берет крупные планы командира, членов экипажа и солдат, вооруженных автоматами. Мы видим, как майор отдает команды и хладнокровно шутит, поднимая дух подчиненных. По его приказу солдат включает магнитофон с фонограммой «Полета валькирий». Они приближаются к цели, и эта музыка должна поднять боевой дух экипажа, укрепляя в солдатах уверенность в необходимости расправы над вьетнамцами. «Полет валькирий» звучит в вертолете как внутрикадровая музыка со среднего канала, чтобы с началом атаки перейти на все каналы и стать основой звукового решения эпизода.

Камера находится снаружи, в кадре крупный план вертолета, двери которого открыты, и мы видим улыбающихся солдат, приготовившихся к атаке.

Звук мотора вертолета, записанный в кабине, соответствует положению камеры. Создавая эффект присутствия, он постоянно идет со всех каналов и вынесен в зал, являясь второй основной составляющей фонограммы.

В дальнейшем атака состоит из множества коротких крупных планов майора и солдат внутри кабины, а также общих, снятых сверху, с точки зрения экипажа, кадров того, что происходит на земле в результате страшной атаки. Камера большей частью статична, а если движется, то в том же направлении и с той же скоростью, что вертолет, с точки зрения которого снято происходящее внизу. Такая съемка и монтаж позволяют объединить огромное количество кадров в один эпизод, потрясающий своей цельностью и силой. Локализации звуковых эффектов нет, так как весь кошмар на земле снят по центру и звучит по центру. Такая композиция кадра была предусмотрена в раскадровках, так как в противном случае взрывы на земле, попадания снарядов, вспышки от зажигательных смесей звучали бы то справа, то слева, то по центру, следуя за изображением. При дробном монтаже и насыщенности событиями это привело бы к хаосу в звучании и дискомфорту для зрителей.

Звук в эпизоде «Вертолетная атака», как и вообще в фильме Френсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня», произвел огромное впечатление на зрителей и профессионалов в кино именно потому, что звуковая композиция была разработана в подготовительном периоде вместе с изобразительным рядом. «Полет валькирий» был задуман в сценарии так же, как и приказ командира о включении магнитофона. Замечательная музыка Вагнера и низкий, выразительный звук мотора вертолета, постоянно идущие со всех каналов и вынесенные в зал, помимо мощного, эмоционального воздействия на зрителя, позволили авторам фильма создать цельное красивое звуковое решение эпизода.

Мы остановимся еще на одном эпизоде фильма «Апокалипсис сегодня», имеющем иную конструкцию построения кадра, которая учитывает монтаж и локализацию звуковых эффектов.

Эпизод «Серфинг». 00.48.15–00.49.00

Серфинг – вот о чем говорит командир вертолета, когда после воздушной атаки они идут на посадку вдоль берега океана. После приземления, среди пожара и несчастья, майор, отдавая команды, рассказывает солдатам о серфинге и советует покататься. Находясь постоянно в кадре, майор разговаривает со всеми, кто к нему обращается: с военными, с вьетнамцами, которые просят о помощи, и со своими солдатами, продолжая рассказ о серфинге.

По рации он обращается к экипажам истребителей, прося у них помощи и напалма для вьетнамских деревень. Вертолеты беспрерывно появляются в кадре, пролетая по экрану то справа налево, то слева направо. Они показаны то на общем плане, за спиной у майора, то крупно, у него над головой. Звук их моторов, следуя за изображением, перемещается по экрану. Если вертолет появляется слева и улетает направо, то мы слышим его сначала с динамика левой стены, затем с левого заэкранного канала, центрального, правого заэкранного канала и с правой стены. Весь эпизод занимает около шести минут. Он снят очень длинными планами, камера статична, и все время держит майора в кадре, все снято с одной точки. Такая постановка кадра, почти без обратных точек, позволила авторам использовать эффектный живой фон с постоянно движущимися вертолетами без потерь в монтаже. Любая обратная точка мгновенно перемещала бы вертолет, находящийся слева, на правую сторону экрана и наоборот. Перемещение звука подчеркнуло бы путаницу в изображении, от локализации пришлось бы отказаться и дать звучание всех моторов по центру, значительно обеднив звуковое оформление. Этот эпизод мы привели в качестве примера, так как непонимание эффектов стереофонии встречается часто из-за недостаточной подготовленности к съемкам или из-за сознательного отказа от стереофонических эффектов в фильме.

Возможность увеличения объема информации за счет звука в режиссерской разработке. Источник звука в кадре и за кадром

Возможность использования закадрового звука, который связан с сюжетом фильма, необходимо учитывать в режиссерской разработке или при написании сценария.

Отар Иоселиани «Сады осенью»

Одним из наиболее ярких примеров закадрового звука как дополнительного источника информации является эпизод в фильме Отара Иоселиани «Сады осенью». Действие эпизода происходит в интерьере, за исключением небольшого фрагмента на натуре, в городе.

Эпизод «Ноги дамы». 0.15.30-0.30.15

В кадре площадь в Париже. Возбужденная, улюлюкающая и свистящая толпа, люди с микрофонами, выкрикивающие лозунги и произносящие речи, требуют снять министра сельского хозяйства. Сирены полицейских машин, духовой оркестр, исполняющий «Интернационал», «Марсельеза», звучащая на улицах города, гул голосов и скандирование – такова атмосфера всего эпизода.

События переносятся в интерьеры министерства, куда отраженно доносятся звуки волнений, то нарастая, то затихая, приближаясь и удаляясь по воле автора фильма. Звуковое сопровождение интриги, связанной с приходом нового министра, настолько убедительно, что воспринимается как вполне реальное закадровое параллельное действие. Толпы в кадре нет, лишь группа орущих людей, заполняющих открытые ворота министерства, появляется на экране два раза.

Такое использование звука, подчеркивая ироничное отношение автора к содержанию фильма, без дополнительных затрат увеличило объем событий.

Фон города, доносящийся в помещения, достоверен и естественен. Заметим, что он состоит из множества мастерски подобранных фактур, изменяющихся по уровню и акустической составляющей.

Френсис Форд Коппола «Крестный отец»

Для того, чтобы использовать в эпизоде закадровый звук, имеющий драматургическую нагрузку, его источник должен быть показан в предыдущем или последующем эпизоде. Посмотрим, как это происходит в фильме режиссера Френсиса Форда Копполы «Крестный отец»

Эпизод «Кабинет дона Корлеоне. Свадьба». 0.10.22-0.15.17

Режиссер начинает фильм с этого эпизода, знакомя зрителя с доном Корлеоне, его окружением, характером занятий и взаимоотношений с людьми. В кабинете своего дома Корлеоне ведет деловые и дружеские беседы с посетителями. Толстые стены кабинета отделяют его от внешнего мира, откуда доносятся приглушенные звуки музыки. Он подходит к окну, выходящему в сад.

Мы видим праздник (свадьба его дочери), на котором много народа: жених, невеста, семья, близкие друзья, гости, музыканты. Дон Корлеоне отходит от окна и продолжает свои дела. Праздник происходит днем, в то время, когда он обычно работает. Встречи и разговоры – это и есть его работа, так как он глава одного из кланов итальянской мафии, существующей в

Америке. Для зрителя так же важно то, что происходит в кабинете, как и свадьба, звуки которой туда проникают.

Дон Корлеоне подходит к окну, и мы снова видим семейный праздник, куда нас иногда переносит режиссер, знакомя с героями фильма. Можно сказать, что это обычный параллельный монтаж, но для нас важно, что эти события происходят рядом, благодаря закадровому звуку не прерываясь во времени. Эпизод длится почти тридцать минут, которые для зрителя пролетают незаметно. Деловую жизнь дона Корлеоне сопровождает живой и разнообразный фон, доносящийся из сада, едва слышный сквозь стены кабинета и закрытые окна. Свадьба звучит контрапунктом серьезным, а иногда и драматичным беседам дона Корлеоне, в то же время давая глубину звуку. Так был задуман, разработан и осуществлен этот фрагмент режиссером Френсисом Фордом Копполой.

Ким Ки Дук «Весна, лето, осень, зима… и снова весна»

Эпизод «Колокольчик». 00.00.01–00.03.55

Первая новелла фильма называется **«Весна».** После заставки с названием новеллы на экране возникает очень крупный план деревянных ворот со старинной росписью, изображающей самураев. Ворота медленно открываются, и мы видим за ними озеро, посередине которого на общем плане пагода на деревянной платформе. Ветра нет, тишина, слышен лишь щебет птиц, доносящийся из леса и слабый плеск воды.

В кадре крупно платформа с пагодой. В ней старый монах, бьющий в колотушку перед скульптурным изображением будды. Старик перестает стучать, и мы различаем очень тихий звон колокольчика. Интерьер пагоды, маленький мальчик, спящий на полу, тихий плеск воды, далекие птички необычайно гармонируют с нежным звуком колокольчика.

Старик выходит из пагоды. Он убирает свою крохотную территорию – платформу, стоящую на совершенно неподвижной глади озера. Звон колокольчика становится ярче, и, наконец, мы видим его, висящим на углу изогнутой крыши пагоды. Ветра нет, и он совершенно неподвижен. Звук происходит от язычка, который крутится вокруг своей оси, слегка задевая стенки колокольчика. Его звон будет сопровождать все новеллы фильма, несущие зрителю радость, печаль и скорбь. Весной он встречает нас нежным звуком в тишине и безветрии расцветающей природы. Летом колокольчик с трудом пробивается сквозь густой гомон птиц и плеск воды, осенью становится ярким, раскачиваясь на ветру, в негромком щебете птиц.

Эпизод «Кот». 00.49.20–00.52.15

Третья новелла **«Осень»** очень печальна. После заставки раскрываются ворота, и мы видим за ними старика, идущего вдоль берега озера. За спиной у него рюкзак, снятый крупно, так, чтобы можно было разглядеть сидящего в нем кота. Теперь это его единственный друг и собеседник. Прошло время, мальчик стал юношей и уехал в город вслед за любимой девушкой.

Старик садится в лодку и быстро гребет к пагоде. Мы слышим скрип уключин и удары весел, плеск воды, иногда одинокую кукушку. Старик причаливает, выпускает из рюкзака кота и разворачивает газету, чтобы достать хлеб. На измятой странице портрет молодого мужчины, это его повзрослевший мальчик. В заголовке написано, что он убил жену и находится в бегах. Старик поднимает глаза к небу, лицо его неподвижно. Раздается пронзительный, очень высокий звук скрипок, его подхватывает колокольчик, раскачиваясь на ветру. Кот начинает тоскливо мяукать. Мягко вступает оркестр.

Музыка продолжает звучать при появлении на берегу озера молодого мужчины, которого мы видели на портрете в газете, и заканчивается на плане старика у пагоды, встречающего его ласковым взглядом. Звенит колокольчик, плещутся волны о платформу, мяукает кот. Это мяуканье, протяжное и тоскливое, сопровождает новеллу «Осень», полную отчаяния, хватая за сердце и придавая ей еще большую пронзительность.

Конец новеллы трагичен. Старик остается один. Полицейские увозят на лодке единственного на этом свете близкого ему человека. С ними он отправляет и кота, поскольку решает добровольно уйти из жизни.

«Зима» – четвертая новелла фильма. Скованное льдом озеро с заброшенной пагодой посередине. Идет снег. Зимний воздух, слабый ветер и далекие, редкие галки в лесу – эти звуки окружают молодого мужчину, идущего по озеру к пагоде. Старый монах умер. Мальчик, ставший юношей и покинувший старика, теперь возвращается, чтобы занять его место. Колокольчик встречает мужчину тихим звоном, усиливающимся, когда тот приближается к пагоде, и этот звук красив и печален.

В фильме немного музыки. Колокольчик, висящий на крыше пагоды, слышен постоянно, по воле автора фильма окрашивая остальные звуки нужными ему оттенками настроения.

Наверное, и кот, и колокольчик необходимы были автору в кадре, вместе с тем, дав ему возможность придать звуковому решению фильма дополнительную окраску. Их появление в фильме было продумано в подготовительном периоде – в режиссерской разработке.

Запись музыки для съемок под фонограмму в подготовительном периоде

В этом последнем разделе второй главы, не касаясь технологии записи музыки, рассмотрим возможные варианты подготовки музыкальной фонограммы для съемок, если по сценарию задуманы сцены с пением, танцами и исполнением музыки.

Наличие фонограммы обязательно, так как, если на съемке к каждому кадру записывать «живой звук» или черновую фонограмму, то музыкальный номер не смонтируется. Дубли отснятых кадров никогда не совпадут по ритму. Кроме того, под фонограмму разрабатывается последовательность и длина кадров, а также монтируется отснятый материал. Исключение может быть только, если в кадре музыканты импровизируют, и снимать под фонограмму невозможно. В таком случае фонограмма записывается на съемке синхронно вчистую, а импровизация снимается одним длинным планом. Это надо иметь в виду во время съемки, чтобы предусмотреть возможность перехода с дубля на дубль при необходимости. Для этого импровизация исполняется с паузой, и снимаются перебивки.

Запись фонограммы происходит в подготовительном периоде. Тогда же делается черновое сведение для съемки в моно- или стереоварианте. Голос солиста записывается на отдельный канал и, как правило, не подлежит замене после съемки. По разным причинам иногда его все-таки заменяют, что негативно отражается на качестве. Новый солист должен не только следить за синхронностью и артикуляцией, но и воспроизводить манеру исполнения и посыл голоса. В противном случае фонограмма будет неорганична. Все это будет сковывать исполнителя, лишая его свободы и естественности.

В качестве аккомпанемента иногда используется синтезатор, который заменяется на инструменты при окончательной записи музыки, когда изображение смонтировано. Финальное сведение производится под отснятое и смонтированное изображение на шесть каналов и является окончательным оригиналом музыки для перезаписи.

Возможны исключения. Например, записывается только аккомпанемент, чтобы актер в кадре имел свободу в исполнении. Текст вокального номера в таком случае должен быть самым простым. Тогда его можно озвучить синхронно и без больших потерь в качестве исполнения.

Например, таким образом были сняты эпизоды фильма «Кин-дза-дза!», когда Евгений Леонов и Юрий Яковлев поют «Ку» и «Ы-ы-ы», а Станислав Любшин – «Мама, мама, что мы будем делать?».

Необходимо отметить, что подготовка актера к съемкам требует многих репетиций под фонограмму с учетом пластики движений и артикуляции певца, исполнявшего вокальное произведение во время записи. Репетиции должны проводиться с концертмейстером или с исполнителем. Только в этом случае изображение будет органично с оригиналом фонограммы. То же самое относится к съемкам под фонограмму музыки, исполняемой солистом на инструменте. Актеру полезно иметь видеозапись исполнителя, сделанную во время создания фонограммы. Исключения относятся к случаям, когда под фонограмму снимаются сами исполнители.

Приведем примеры.

Сергей Соловьев «Асса». Композитор Борис Гребенщиков

Эпизод «Импровизация». 0.00.22–00.02.20

В начале фильма главный герой и барабанщик из группы Гребенщикова исполняют импровизацию на ударных. Весь эпизод снят одним длинным планом, фонограмма к нему была записана синхронно во время съемки.

Эпизод «Козлодоев». 1.07.03-1.09.29

Номер в исполнении группы Гребенщикова был записан для съемки в подготовительном периоде. Эта же группа снималась под свою фонограмму, и эпизод отличается абсолютной органичностью с изображением

Эльдар Рязанов «Андерсен. Жизнь без любви». Композитор Алексей Рыбников

Эпизод «Хор бомжей». 00.04.15–00.06.00

Фонограмма хора бомжей записывалась в подготовительном периоде как основа для съемки будущих персонажей – бомжей. Актеров и массовку еще не утвердили, и характер эпизода не был определен до конца. Певцы и музыканты исполнили музыку Рыбникова в точности так, как хотел композитор. Фонограмма являлась лишь «болванкой», предназначенной для съемки и монтажа. Аккомпанемент, солисты и хор записывались на разные каналы и подлежали частичной или полной замене после окончательного монтажа отснятого материала.

Снимался эпизод в приюте, где находился дедушка Ханса Кристиана Андерсена. Персонажи и массовка выглядели приблизительно так, как наши бомжи, только из того времени, в котором жил Андерсен. Выражениями их лиц и манерой исполнения руководил Эльдар Александрович. Они должны были петь нестройно и неточно, с лицами равнодушными, искаженными гримасами. Материал получился очень выразительный, но страшноватый. Новую фонограмму записывали под «болванку». Солистов и хор – синхронно под изображение, раздельно на двадцать два канала, аккомпанемент на электрооргане в исполнении композитора – наложением на шесть каналов. Общее руководство осуществлял Рязанов, требуя от исполнителей точного интонационного попадания в характеры персонажей. Записью руководил Рыбников. Делал он это блестяще, добиваясь от исполнителей

хриплых и сиплых голосов, фальши и пения буквально вразброд. Хор бомжей получился на редкость органичным с изображением и даже красивым, благодаря таланту и удивительному чувству меры исполнителей, композитора и Эльдара Александровича Рязанова. Сведение происходило на перезаписи.

Глава 3
Съемочный период

В этой главе мы не будем касаться технологии записи фонограммы во время съемки. Это отдельный предмет, который требует всестороннего изучения возможностей микрофонов, портативной звукозаписывающей аппаратуры и применения их на практике.

Отметим, что при использовании любой аппаратуры чрезвычайно важно перед началом работы установить для себя правильный уровень слухового контроля, который идет на наушники. Это значит, что большим уровням сигнала на индикаторе должна соответствовать большая громкость на наушниках, а малым – малая.

Звукорежиссер должен работать по слуху, но следить за индикатором, так как в звукозаписи всегда существует уровень, который нельзя превысить из-за возможности искажений. Если выходной сигнал больше допустимого и включен лимитер на пульте или аппарате записи, то он сработает, убрав модуляцию до установленной нормы. Перегрузки, приводящей к искажениям в фонограмме, не будет, но фактура звука при этом станет на слух «зажатой», потеряв естественное звучание.

Необходимо помнить, что лимитер включается перед съемкой, то есть на запись. Репетиции должны проходить в свободном режиме, предполагающем установку уровней таким образом, чтобы допускать перемодуляцию на выходе не больше 2–3 децибел. Правильно настроенный лимитер погасит 1–2 децибела. Таким образом, при выходном оптимальном уровне громкие фактуры не будут зажатыми.

Если уровень громкости на наушниках слишком высок, то тихие звуки будут недомодулированными, поскольку на слух прозвучат с неадекватно достаточным уровнем.

Установка максимально допустимого уровня сигнала производится, начиная со входа линии звукозаписывающей аппаратуры, то есть с микрофона, чтобы избежать перегрузки на входном усилителе пульта или аппарата записи. Для этого, если необходимо, включается затухание на микрофоне, регулируется величина сигнала на входе пульта и устанавливается модуляция на его выходе, оптимальная для входа аппарата записи.

Слуховой контроль необходимо устанавливать не по генератору, а по «живому» голосу, идущему с микрофона, и при отключенном лимитере. Звукорежиссер, обычно, подбирает уровень мониторинга как на пульте, так и на аппарате записи таким образом, чтобы на наушниках громкость звука совпадала с записью, сделанной ранее. Каждый звукорежиссер подбирает контроль по своим ушам и в дальнейшем внимательно следит, чтобы выбранный уровень мониторинга был постоянным, так как фильм снимается много дней, и эпизоды не должны отличаться по режиму записи и контроля уровня.

Безусловно, когда идет речь о чистовой записи фонограммы кинофильма, которая может быть затем использована в окончательном монтаже, то имеется в виду ее высокое качество. Надо отметить, что оно присуще зарубежным фильмам, в которых фонограмма реплик, записанных на съемке, по техническим параметрам и на слух почти не отличается от сделанной во время озвучания. Практически, 90 % записанного во время съемки (реплики, шумы, атмосфера) – чистовая фонограмма.

Российский кинематограф в этой части работы над фильмом значительно отстает. И дело не в отсутствии аппаратуры и специалистов высокого класса – у нас есть и то и другое. Дело в установке на озвучание со стороны продюсеров отечественных фильмов как на менее хлопотный и более дешевый вариант записи звука. Это происходит во многом потому, что наш зритель, включая и кинематографистов, отвечающих за качество своей продукции, практически

«отрезан» от оригинальной фонограммы зарубежных фильмов: он видит их дублированными или с наложением закадрового голоса.

Подобная ситуация сложилась по многим причинам и, прежде всего, потому, что никто не заинтересован в ее изменении. Зритель не понимает, с какими потерями он смотрит фильм: в творческом плане ни дубляж, ни закадровый текст не могут передать тонкости игры актеров. Часто и звуковое решение совершенно искажено. Таким образом, впечатление от фильма бывает значительно обедненным, так как его звуковая составляющая далеко не соответствует оригиналу.

Роль звука в мировом кинематографе необычайно возросла с развитием цифровой техники. Недаром зарубежные продюсеры кино вкладывают в звук большие деньги. С другой стороны, наш зритель не всегда способен смотреть фильмы с субтитрами, да у него и нет выбора: кинотеатров, где можно посмотреть фильм с оригинальной фонограммой очень мало, и даже диски стали выпускать только дублированные.

Профессионалы, работающие в кино, за редким исключением, практически не смотрят зарубежные фильмы в оригинале, лишая себя понимания огромных возможностей звука в кино. Сказывается недостаточное владение иностранными языками и, как всегда, нехватка времени. В результате, наши фильмы сильно проигрывают, если попадают на зарубежный экран, где установка сделана на чистовую запись фонограммы, такая запись обязательна по многим причинам.

Прежде всего, речь идет о художественной составляющей качества синхронной записи речи. Во время съемок, благодаря многим репетициям и дублям, режиссер добивается эмоционального состояния актера, оптимального для данного эпизода, включая и его речь. На озвучании это состояние повторить практически невозможно. Кроме того, реплики, произносимые актерами на съемке, записываются с естественной для них плановостью и малейшими оттенками акустики, которых не будет в озвученной фонограмме. Надо иметь в виду и то, что во время съемок актер обычно отдает фильму, в котором снимается, все свое время и силы. Он не занят на других работах, таких, как спектакли или телевидение, где голос актера «устает» и теряет полноценное звучание.

На озвучании ситуация другая: актер приходит работать в студию после гораздо более важных для него видов своей деятельности. С другой стороны, если в зарубежном фильме снимаются звезды, то у них обычно на озвучание нет времени и желания, так как они прекрасно знают, как велики при этом потери. Поэтому зарубежными продюсерами делается все возможное для обеспечения условий записи чистовой фонограммы на съемках.

Безусловно, эти условия необходимы и для наших фильмов. Прежде всего, сюда входит подбор звукорежиссеров – профессионалов высокого уровня – и высококачественной аппаратуры для записи звука. Очень важен и выбор актеров. Иногда невнимательное отношение к речи во время проб приводит в дальнейшем к полному переозвучанию. К сожалению, актеры не всегда справляются со своей речью, иногда малокультурной или с местным говором. В таком случае, если режиссеру важна фактура актера даже при недостатках его речи, то от чистовой записи надо отказаться. Кроме того, необходимым условием записи чистовой фонограммы речи является обеспечение максимально возможной тишины во время съемок. Звукорежиссер должен трезво оценить уровень посторонних шумов на площадке с точки зрения чистовой записи, иногда они слишком велики.

Вместе с тем, звукорежиссер должен предусмотреть возможность в дальнейшем, при звуковом оформлении фильма, замаскировать шумовой фон другими фактурами. Например, такими, как доносящиеся с улицы городские шумы, голоса далекой толпы или детей, играющих во дворе, щебет птиц, карканье ворон, телевизор или радио – все зависит от вкуса и фантазии авторов фильма. Важно понимать, насколько велик уровень шума, и позволит ли стилистика фильма использовать такой прием. Отметим, что звуковому оформлению большинства зару-

бежных фильмов свойственна звукорежиссура, использующая многослойные фоны и яркое, объемное звучание шумов, разумеется, соответствующее драматургии.

Иногда для этих целей вводят в кадр источник звука: телевизор, радио, часы, камин, печку и т. д. При этом надо иметь в виду, что речевая фонограмма не должна быть стерильной, главное, чтобы она была высокого качества по отдаче и тембру, с запасом по высоким частотам и не имеющей искажений.

Если насыщенные фоны использовать нельзя, и ясно, что фонограмма будет зашумленной, то лучше совсем отказаться от чистовой записи, чтобы понапрасну не напрягать группу постоянным требованием тишины. Надежды на то, что фонограмму можно радикально «почистить», напрасны, так как любой шумопонижающий прибор при глубоком воздействии на речь заметно ухудшает ее качество и вносит искажения. К сожалению, непременное желание использовать в фильме чистовую фонограмму, что происходит довольно часто не только в сериалах, но и в большом кино, наносит огромный вред не только техническому, но и художественному качеству нашей кинопродукции.

В этих случаях на съемках необходимо записывать черновую фонограмму, причем, такого качества, которое позволит использовать ее для монтажа и полноценного озвучания. Все промежуточные просмотры и предварительная сдача фильма происходят с синхронной фонограммой материала, впечатление от которого во многом зависит от качества фонограммы, пусть даже и черновой.

Надо иметь в виду, что стопроцентной чистовой фонограммы речи никогда не получится в силу многих причин, даже, если максимальная тишина во время съемки достигнута. Допустим, что камера бесшумна, рельсы не скрипят, шум осветительных приборов минимален и нет посторонних внешних звуков, мешающих съемке. В этой тишине может скрипнуть пол во время дубля, возникнуть шорох одежды о радиомикрофон или актер перепутает текст. Существует множество причин, по которым лучший дубль может быть испорчен.

Добавим, что при записи речи на съемке необходимо следить за правильной подачей голоса актера, учитывая не только плановость, но и ту звуковую атмосферу, в которой происходят события. Например, если съемка в декорации, предполагающей типографию или другое шумное место, то посыл должен быть большим. И наоборот, если съемка происходит где-нибудь около шоссе, которого нет в кадре, то тихий, по замыслу режиссера, разговор должен быть с небольшой подачей голоса, несмотря на мешающий фон дороги. При переозвучании таких эпизодов изменение величины подачи голоса будет неорганичным, так как не совпадет с артикуляцией.

Отметим, что в последние годы у актеров наметилась тенденция произносить свои реплики на съемках большинства российских фильмов медленно, совсем не так, как в жизни. Вероятно, это связано с их участием в сериалах.

Съемки там происходят в таком быстром темпе, который не дает возможности хорошо выучить текст. Используются подсказки, а иногда и плакаты с текстом. Может быть, существуют и другие причины. Если сравнить скорость речи в современных российских фильмах и в наших старых или, например, зарубежных, то разница очевидна. Надо иметь в виду, что эта тенденция приводит к увеличению метража и созданию неестественности в игре актеров.

Известно, что в отечественном кино, существовавшем до его разрушения в 90-ые годы, великолепное знание актерами текста было непременным условием их работы в снимающемся фильме. В зарубежном кино такое требование к знанию роли обязательно и сейчас.

Чистовая фонограмма требует чистки. Надо вырезать помехи, предстоит замена фрагментов речи, а иногда и дублей. Может возникнуть необходимость доозвучания и переозвучания целых сцен. Такая работа, как художественная штопка, требует времени и мастерства. Но эти усилия оправданы, так как ведут к другому уровню качества фильма.

Если приходится озвучивать целые эпизоды, характер и манера их звучания не должны отличаться от чистовой фонограммы, таким образом приближаясь к ней, создавая впечатление живого звука. В подтверждение мнения о преимуществах чистовой фонограммы отметим, что фильмы лучших мастеров отечественного кино всегда записаны вчистую, иногда с привлечением зарубежных звукорежиссеров.

Если приходится отказаться от чистовой записи, то надо иметь ввиду, что черновая рабочая фонограмма требует внимательного и профессионального подхода. Прежде всего, это касается разборчивости речи. Если рабочая фонограмма неразборчива, так как речь актера слишком тороплива, и он недоговаривает окончания слов или пропускает буквы, то не стоит надеяться, что дефект можно исправить на озвучании. Актер должен будет с той же скоростью произнести слова, чтобы реплики были синхронны. На озвучании ему приходится следить еще и за правильной подачей голоса и интонацией, поэтому, как правило, разборчивость становится хуже, чем в рабочей фонограмме. Кроме того, важно, чтобы во время съемки актеры не перепутали текст и отдельные слова. За рубежом этим занимается специалист по диалогу – «dialog coach».

Замена текста на озвучании почти всегда заметна, так как другой текст не может быть абсолютно синхронным, и это видно на большом экране. При несовпадении звука с артикуляцией возникает ощущение фальши. Все эти, казалось бы, мелочи в черновой фонограмме затрудняют в дальнейшем процесс озвучания и ухудшают качество фильма.

Что касается других фактур, кроме речи, то во время съемочного периода необходимо записывать все: шумы внутрикадровые и фоновые, массовки, паузы интерьеров и павильонов (для монтажа), выстрелы и взрывы, лошадей, телеги, повозки, автомобили – все, что происходит в кадре. Так как во время съемки качественно записать эти сцены не всегда удается, то запись производится сразу после последнего дубля, чтобы точно повторить то, что происходило в кадре, то есть делается как бы еще один дубль, только без камеры и с тишиной на площадке. Такой запасной дубль необходим, когда снимаются массовки, особенно большие.

Иногда этот прием используется на съемках детских фильмов, вплоть до записи большей части фонограммы. При нынешних огромных возможностях подборки синхронности во время монтажа, эту фонограмму можно использовать (за исключением крупных планов).

Если на съемке шумы или атмосфера не были записаны, то запись необходимо специально организовать в другое время. Фонограмма, записанная во время съемок, является основой звукового решения фильма, придавая звуковому оформлению достоверность и объем. Конечно, она требует в дальнейшем большой работы: чистки, корректировки и дополнения другими фактурами, но в результате, будучи «родной», является абсолютно органичной изображению. Отметим, что на съемках зарубежных фильмов фонограмма на девяносто процентов записана вчистую, включая всю атмосферу и внутрикадровые шумы. Такой отличный результат возможен, только если ему способствуют режиссер и продюсер.

Если съемки происходят в местах, имеющих национальный колорит, то должна быть поставлена специальная задача по записи фонов и массовок с местной речью, а также национальной музыки и песен, если этого требует стилистика фильма.

Приведем несколько примеров.

Иван Попов «Радости и печали маленького лорда»

Съемки фильма проводились в основном в интерьерах замка и на натуре. Полы скрипели не только под ногами актеров, но и при движении тележки с камерой. Несмотря на это, в фильме, в основном, чистовая фонограмма. Было заранее оговорено, что камины будут гореть в каждом эпизоде. Газовые камины не создавали постороннего фона. Это дало возможность в дальнейшем, при звуковом оформлении, использовать разнообразные фактуры пламени и потрескивания дров, которые успешно маскировали скрипы. Кроме того, было решено, что в

замке будут звучать фоны с далекими криками ворон и галок, доносящимися из парка. Это позволило скрыть несколько повышенный шум осветительных приборов и подчеркнуть пространство в замке и вокруг него.

Эпизод «Приезд Седрика в замок». 00.19.44-0.24.16

Когда карета с маленьким Седриком проезжает около замка, фоны с воронами и галками звучат общепланово, как бы в парке и вокруг башен. Это дало возможность в дальнейшем использовать эти фоны внутри замка для маскировки шума осветительных приборов и выравнивания пауз в доозвученных фрагментах, которых в фильме очень много.

Эпизод «Кухня». 00.32.05-0.34.04

Эпизод записан вчистую, за исключением монолога Седрика, который весь снят со спины, и текст которого был полностью изменен. Основная трудность таких озвученных вставок в голосе актера (в данном случае мальчика), который всегда звучит иначе по прошествии времени. Активные фоны в какой-то мере помогли скрыть эту разницу.

Эпизод «Разговор Седрика и графа у камина». 1.08.40-1.09.47

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.